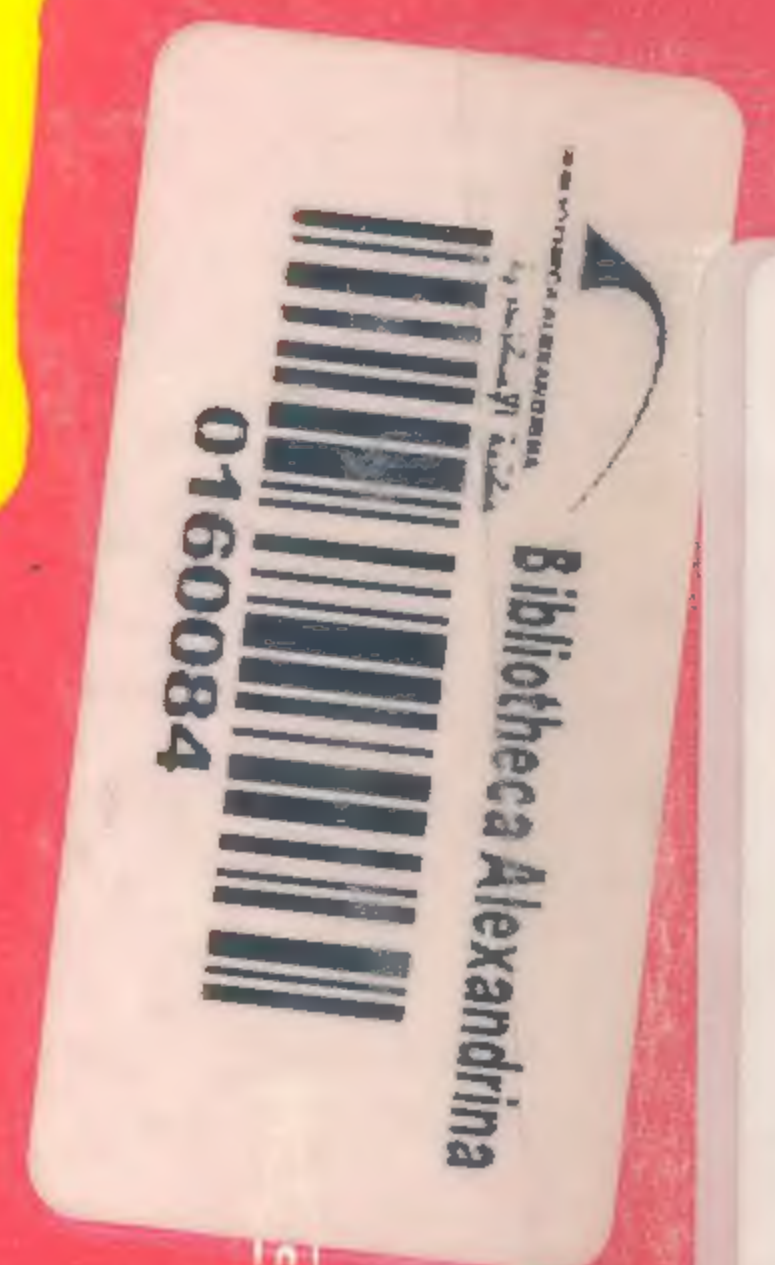


دكتور طه وادي

شعر نابي

الموقف والأداة



دارالمعارف

شعر ناجي الموقف... و... الأداة

دكتور طه وادي

كلية الآداب - جامعة القاهرة

الطبعة الرابعة

١٩٩٤



دار المعارف

إلى طلبتي في جامعة القاهرة
الذين يدور الحوار معهم... ولهم
من أجل أن يكون:
الأدب في سبيل الحرية
والنقد منهجاً بغير ضفاف
طه وادى

مقدمة الطبعة الثالثة

حين كتبتُ هذا الكتاب لم يكن القصد منه دراسة شخصية أدبية في تاريخ الشعر الحديث فحسب، وإنما كان الهدف الأجل تحديد منهج لدراسة الشعر في أكثر من مجال:

الأول: مجال التأريخ للشعر: وبيان العوامل التي تحكم تطوره في إطار انتقالات أساسية، تتمثل فيما يعرف باسم «المدارس الأدبية».. وكشف العوامل الاجتماعية والفكرية، التي تؤدي بالضرورة إلى التغير الجذري في حركة الأدب عبر التاريخ.

الثاني: مجال الترجمة للأديب: وتوضيح الطريقة المثلى - في إطار الدرس الأدبي - لكتابة سيرة الأديب، على أساس أنها وسيلة لفهم أدبه.

الثالث: مجال الموقف الفكري للأديب: ذلك أن الأديب - باعتباره مفكراً، بمعنى من المعاني - له وجهة نظر خاصة.. ورؤية متفردة.. أوموقفاً واضحاً إزاء قضايا واقعه، وإن الكشف عن هذا المجال - من خلال النص الأدبي نفسه - يقدم تفسيراً للأدب من ناحية.. وإسهاماً في التعرف على أسرار الأدب وسماته من ناحية أخرى.

الرابع: مجال دراسة أداة الأدب: من خلال التعرف على اللغة.. وسيلة التعبير والتصوير الفارقة، التي يؤدي درسها العلمي إلى الكشف الحقيقي عن سمات الشعر وأسرار بلاغته واستعنتُ على ذلك ببعض مبادئ «علم الأسلوب».

وقد ركزتُ في درس الأداة عند ناجي على ناحيتين فقط هما: المعجم التصويري.. والموسيقى، لأنني أعتقد أن دارس الأدب يجب أن يحرص نفسه في مجال التعرف على السمة الأساسية للشاعر، كما أرى أن شعر كل شاعر يقود الناقد - بالضرورة - إلى الزاوية الرئيسية لبحثه ودرسه.

وقد حاولت في كل مجال من المجالات السابقة أن أوضح معالم المنهج الواقعي - الجمالي، الذي اتبعته في هذا الكتاب.. وفي دراسات سابقة.. لذلك أضفت على هذه الطبعة بعض إضافات جزئية تفصل بعض ما أوجزته في بعض المواضع.. أوتيقّد لناحية غُيّت فيها بالتطبيق.

وكنّت أود إضافة فقرة أعقب بها على الفصل الثالث، وأرصد فيها أثر التراث العربي على شعر ناجي، حتى تظهر سمات التراث القديم إزاء صفات التجديد.. لأن المجدد مهما جدد، لا يستطيع أن يفلت من تأثير التراث السابق عليه، لكني أثرت - في النهاية - تأجيلها إلى مجال آخر، كي يظل الكتاب متسقاً مع الوجهة الأساسية التي عنيت بدرسها.. وهي رصد معالم التجديد في شعر ناجي على مستوى: الموقف والأداة.

* * *

وبعد.. فإني إذ أقدم هذا الكتاب للطبعة الثالثة أقدر عظم المسؤولية الأدبية التي تقع على جيل أنتمى إليه.. مسئولية أن نكون قد مضينا خطوة في مجال دراسة الأدب العربي، وتثبيت معالم المنهج الواقعي في الدراسة في ضوء الإنجازات النقدية المعاصرة.

وسوف نمضي على الطريق.. بروح متفائلة، وهمة لا تكل ولا تمل، من أجل صباح يوم جديد، تشرق شمس ساطعة، توحد أقطار الأمة العربية، وتجمع صفوفها، وتنظم مناهج الفكر بين معاهدها.

اللهم غير بابك ما قصدت.. وسوى النفع لخلقك ما نويت.. وعليك رجائي ألقىت.. وإليك بعلمي انتهيت.

الدقى - ٢٨ إبريل ١٩٨٩

طه وادي

مقدمة الطبعة الأولى

ذلك الكتاب عن (شعر ناجي) لا يسد فراغاً في تاريخ أدبنا العربي الحديث - لأن إبراهيم ناجي من القلة التي لم تحظ بأية دراسة علمية - فحسب، بل إن ذلك الكتاب يؤكد منهجاً في درس الأدب.. ويؤصل طريقه في التعامل مع النص الشعري.

أما المنهج: فهو المنهج «الواقعي» الذي يُشغل أولاً وقبل كل شيء بواقع النص الأدبي ذاته، وما يتميز به من نوعية خاصة، تحتم درسه سواء على المستويين الفكري أو الجمالي على أساس أنه «بنية» فنية، ومنظومة لغوية لها نسقها الخاص، لذا ينبغي - رغم تعدد الزوايا التي نريد أن ننظر منها إلى الأدب، أوتنوع القضايا التي نود أن نقحمه فيها - أن يكون التعامل مع النص الأدبي من خلال التحليل اللغوي والفني مستعينين في ذلك بقوانين النقد، وواعين بخصوصية الظاهرة الأدبية.

وأما الطريقة التي يؤصلها ذلك الكتاب فهي: طريقة تصل إلى الفكر من خلال التطبيق، وتستعين ببعض مبادئ «علم الأسلوب» القائمة على التحليل والإحصاء، ثم توظيف هذه النتائج لمنهج الدراسة.

ويرسم ذلك الكتاب أيضاً - في معرض درسه لشعر ناجي - خريطة عامة لتطور الشعر الحديث، رابطاً المذهب الفني للمرحلة بالإطار الاجتماعي والفلسفة الفكرية، كما يصحح بعض الحقائق والمفاهيم التي استقر عليها درس الشعر الحديث في مصر. على أن خريطة الشعر كما تعرض لها الكتاب تحصر على وضع الإطار العام للمرحلة، وسد زوايا في التاريخ الأدبي، لم تلتفت إليها الدراسات السابقة في هذا المجال.

ويقع ذلك الكتاب في ثلاثة فصول:

الأول: يدرس تطور الشعر الحديث في إطار المدرستين: الكلاسيكية الحديثة والرومانسية، ويبين السمات الفنية لكلٍ منهما، إلى أن نصل إلى مرحلة الازدهار الرومانسي في الشعر التي ظهر فيها ناجي.

الثاني: يدرس سيرة ناجي مبيناً كيف أن دراسة السيرة الذاتية للأديب، مفتاح أساسي لفهم الصورة الفنية التي يعكسها أدبه. كما يدرس أيضاً الموقف الأدبي لناجي من خلال التحليل الفني لبنية شعره، ويبين الأصوات المختلفة التي يمكن أن نفسرها شعره - انطلاقاً من تحليل بنية الأسلوب الشعري.

الثالث: يدرس أداة التشكيل الفني في شعر ناجي، ولما كان كثير من الدارسين المعاصرين للأدب يرون أن الشعر يحقق وجوده بالدرجة الأولى، من خلال خاصيتي الإيقاع الموسيقي والمعجم التصويري، فقد تحدثت هاتان التاحيتان محورين أساسيين لدرس الأداة الفنية لشعر ناجي.

إن الإيقاع في الشعر ليس نغمة مجردة، وإنما هو ظل للمعنى وإطار للبنية، كما أن المجاز سمة أساسية خالدة تحقق جزءاً أساسياً من فنية الأدب، باعتباره نصاً لغوياً يقوم على استغلال طاقات اللغة المتعددة، وقدراتها المتطورة في الدلالة: الحقيقية والمجازية. وغاية ما أرجوه من هذا الكتاب، أن يسد - بالإضافة إلى ما سبق أن قدمته من دراسات - بعض ما يوجد في تاريخنا الأدبي الحديث من ثغرات على المستويين: التاريخي والنقدي، وأن تكون تلك الأعمال خطوة على طريق الدرس الشامل لتاريخ الشعر العربي الحديث، أتمنى أن أنهض به، إسهاماً في درس الأدب، وأملأ في أن أحقق بعض ما أتطلع إليه. والله أسأل أن يوفقنا جميعاً لما فيه الخير والرشاد.

الدقي ١٩٧٦/١٠/١

طه وادي

كلية الآداب - جامعة القاهرة

الفصل الأول

تطور الشعر العربي الحديث

الأدب.. بين النقد والتاريخ

يستجيب درس الأدب لكثير من زوايا البحث التي تحاول تفسيره، وتخضع التجربة الأدبية بحكم ثرائها الفني، لعدد من وجهات النظر تأمل تحليلها. ومن عجب أن درس الأدب يطاوع كل دارس ومفسر - رغم اختلاف الزوايا التي يدرس منها كل باحث، لذلك وجدنا في مجال الدراسات الأدبية عديداً من المحاولات المدرسية والصحفية، تطمح كل منها إلى سبر غور النص الأدبي أو درس أديب معين. ومع ذلك يظل النص أو الأديب كلاهما في حاجة إلى مزيد من الدرس والتفسير والتقويم. وهذا ما جعل ناقدًا مثل «ديفيد ديتشس» يذهب إلى أن «الفن أعظم من مفسريه، وليس هناك مقولة نقدية في أي أثر أدبي تعد كاملة، تصوره على حقيقته، أو تصدع بالقول الفصل في أمر جودته أو عدمها»^(١).

ولعل أهم عامل يمكن أن يُعزى إليه فوضى الدراسات الأدبية، هو ذلك الفصل البائن بين تاريخ الأدب ونقده - رغم أن كلا المجالين يعملان على «مادة» واحدة. إن تاريخ الأدب يحاول بإخلاص ووعي - مفترضين في المؤرخ - أن يدرس تراث عصر أو أديب، وأن يبين علاقة ذلك التراث بما سبقه وبما عاصره: تعليلاً مسبباً، وتفسيراً جمالياً، وتقويماً موضوعياً. أما النقد فيشغل أكثر بنظرية الأدب ساعياً - بنفس الإخلاص والوعي - نحو درس ماهية الأدب الفلسفية، وأدواته في التشكيل الجمالي، ووظيفته الإنسانية، رابطاً ذلك كله بالإطار الاجتماعي، الذي يجعل منتج الأدب ومتذوقه في عين اللحظة - غالباً - مُسهمين في تحديد طبيعة الأدب ومساره.

هذه الفروق بين المجالين واضحة، ومقبولة بشكل واسع، غير أنه لا يمكن لمجال منها أن يستمر دون الاستعانة بالآخر، كما أن كلا منها يستوعب الآخر استيعاباً شاملاً على نحو ما، بحيث لا يمكن فهم أحدهما بمعزل عن الآخر. فمن المستحيل الوصول إلى نظرية صحيحة في النقد دون الاستعانة بتاريخ الأدب، والتثبت من كثير من حقائقه. كما أنه لا يمكن درس تاريخ الأدب دون أن تكون هناك معايير نقدية، نميز بها بين ما هو أصيل ودخيل، بين ما طرأ على الأدب من تطور وتغيير. باختصار نحن تؤرخ وفي أذهاننا فهم واضح بالفعل - أو بالقوة - لكثير من قيم الأدب وأسس ومعايير، ونحن حين ننقد يكون في أذهاننا بالضرورة أيضاً كثير من حقائق التاريخ الأدبي، التي لا تجعلنا مثلاً ندرس امرأ القيس وأبا تمام في عصر واحد، أو نبحت عن سمات مشتركة تجمع بين أحمد شوقي وميخائيل نعيمة في إطار مدرسة فنية واحدة.

(١) ديفيد ديتشس: مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق.

ترجمة: محمد يوسف نجم، ط. صادر، بيروت، ص ٥٩٨.

«العملية إذن - كما يذهب أوستن وارين ورينيه ويليك - عملية دياكتيكية: هناك إسهام متبادل بين النظرية والممارسة»^(١).

انطلاقاً من هذا المنظور الجدلي لدرس الأدب: تاريخاً ونقداً، لابد أن يكون هناك في أى من الحالتين فهم واضح ووعى مدرك بالزاوية المقابلة، بمعنى أن مؤرخ الأدب يجب أن يكون - بالضرورة - ناقداً حتى لو أراد أن يظل مؤرخاً، وناقد الأدب مؤرخ له أيضاً، إذ لا يستقيم النقد إلا في إطار من الوعي بالتاريخ الاجتماعي للظاهرة الأدبية.

وهذه الدراسة التي نقدم لها عن شعر إبراهيم ناجي تطمح أن تستفيد واعية بهذا المنظور الجدلي لدرس الأدب، واعدة بأن تبشر لهذه الفكرة الصحيحة، غاملة على أن تبذل جهداً على طريق تقنين درس الظاهرة الأدبية، ومحاولة السعى العلمي نحو تفسيرها وتقويمها.

* * *

(١) أ. وارين، ر. ويليك: نظرية الأدب.

ترجمة محيى الدين صبحي، ط مجلس الفنون والأدب، دمشق، (١٩٧٢) ص ٤٨.

مرحلة الإحياء.. (أ).. الكلاسيكية الحديثة (١٨٠٥ - ١٩١٤)

(أ) النهضة الاجتماعية:

سعى الإنسان العربي مع بداية القرن التاسع عشر إلى نهضة شاملة، يُواكب سيره نحو تجديد حياته وتحرير أرضه، وشوقه أصيل لتجديد واقعه وإحياء إبداعاته الخلاقة في الفكر والفن. وهذه النهضة سارت في إطار الصحوة القومية التي استيقظت بعد حملات استعمارية هُزمت جميعاً، وكان أولها فرنسي بقيادة نابليون (١٧٩٨) وآخرها إنجليزي بقيادة فريزر (١٨٠٧). وقد واصلت النهضة مسارها في ظل الإحساس العالي بالذات القومية إبان امبراطورية مصر في عصر محمد علي (١٧٦٩ - ١٨٤٩)، الذي تولى الحكم بين (١٨٠٥ - ١٨٤٨)، ثم تلى ذلك عملية تحديث مضمون الحياة في مصر، حيث تمت مجموعة من الإصلاحات التي نقلت المجتمع من طابع العصور الوسطى (الإقطاعية) إلى مرحلة جديدة (رأسمالية) أتاحت ظهور فئات برجوازية من ملاك الأرض وأصحاب المتاجر وموظفي الدولة والجيش، ستنمو خلال القرن التاسع عشر إلى أن تصبح طبقة لها طابعها المميز في الاقتصاد والفكر والفن مع بدايات القرن العشرين. وإذا كانت إصلاحات محمد علي بصفة عامة تنضوي تحت إطار تنظيم جهاز الدولة الإداري، فقد كانت من الأهمية بمكان حيث كانت هي المفتاح الحقيقي للنهضة، فقد حقق إلى حد ما، استقلال مصر السياسي، وقضى على الممالك ونظام الالتزام، وحدد الضرائب وأحل الأمن بتقسيم البلاد إلى مديريات، ونظم الزراعة والتجارة وبعض الصناعة ومهد الطرق البرية والنهرية، وفتح المدارس المدنية: الابتدائية (الابتدائية) والتجهيزية (الثانوية) والعليا لأول مرة في مصر الحديثة، وأنشأ مطبعة بولاق سنة ١٨٢٠، التي نشرت التراث الجديد والقديم على حد سواء، وبنى جيشاً قوياً أدخل فيه المصريين - بأغلبية - لأول مرة. من هنا ساعد الأمن والاستقرار والتعليم النسبي على بدء (مرحلة جديدة) من الحياة الاجتماعية والفكرية بمصر. ثم جاء عصر الخديوي عباس (١٨٤٩ - ١٨٥٤) ثم سعيد (١٨٥٤ - ١٨٦٣) ومن بعدهما إسماعيل (١٨٦٣ - ١٨٧٩)، حيث بدأت مصر تشهد رواجاً اقتصادياً، بسبب ازدياد الطلب على القطن المصري والشروع في بناء قناة السويس، وزيادة في عدد الجيش من المصريين - لأول مرة - بشكل واضح، وتوسعاً نسبياً في الوظائف المدنية. وبدأت الصناعة تنمو خاصة صناعة النسيج والسكر والسباكة وبناء السفن. وبدأت تظهر الملكيات الزراعية الصغيرة سواء للمصريين أم للأجانب. كما ألغى نظام العبيد بقانون سنة ١٨٥٨. كل هذا مهد للاستقلال المالي، الذي صدر بفرمان سنة ١٨٧٣. وواكبت هذه الإصلاحات الاقتصادية مجموعة من

الإصلاحات السياسية والثقافية، لعل أهمها إنشاء «مجلس شورى النواب» (١٨٦٦)، وزيادة عدد المدارس وفتح مدارس لتعليم البنات لأول مرة (١٨٧٣). وأصبحت اللغة العربية في عصر سعيد اللغة الرسمية الوحيدة في مصر، وأنشئت دار للكتب ومتحف وأوبرا وكثير من فرق المسارح الخاصة وجمعيات علمية. وبدأت تظهر كثرة من الصحف والمجلات بالعربية والفرنسية مثل: «وادي النيل» (١٨٦٦) - «Le progress Egyptien» (١٨٦٨) - «نزهة الأفكار» (١٨٦٩) - «الأهرام» (١٨٧٥)، كما بدأ صدور بعض المجلات الأدبية والعلمية^(١).

وهذا التطور الاجتماعي بشقيه: الاقتصادي والثقافي أدى إلى ظهور دولة مصر الحديثة، وانتقالها من مرحلة العصور الوسطى إلى مرحلة جديدة في تاريخها. ويمكن رصد صدى التطور في ثلاثة مواقف سياسية هامة هي:

١ - الثورة الوطنية بقيادة أحمد عرابي في سبتمبر ١٨٨١.

٢ - الحركة السياسية الحزبية والصحفية في بداية القرن العشرين ممثلة في الحزب الوطني (١٩٠٧) وصحيفة «اللواء» (١٩٠٠) بزعامة مصطفى كامل، وحزب الأمة.. وصحيفة «الجريدة» بزعامة أحمد لطفى السيد (١٩٠٧)، وحزب الإصلاح على المبادئ الدستورية وجريدة «المؤيد» للشيخ على يوسف (١٩٠٥).

٣ - الثورة الوطنية الشعبية في مارس (١٩١٩) بزعامة سعد زغلول.

* * *

(ب) البعث الفكري:

تحدد العلاقات الاجتماعية إطار الفكر الملائم لها، وتتفاعل العلاقات والأفكار إلى أن تحدد فلسفة للمرحلة، تترك سماتها وخصائصها على كل نشاط إنساني فيها. وهنا نتساءل عن نوعية الفلسفة العامة لطبيعة الحياة المصرية في القرن التاسع عشر، التي تفرض بالضرورة نهجها الفكري وطابعها الثقافي على أشكال الإبداع الفني ومضامينه.

هناك كوكبة يمكن أن نتلمس في آثارها المتنوعة فلسفة المرحلة وطبيعتها، لعل أهمهم: عبد الرحمن الجبرتي (١٧٥٤ - ١٨٣٥)، ورفاعة الطهطاوي (١٨٠١ - ١٨٧٣)، علي مبارك (١٨٢٤ - ١٨٩٣)، جمال الدين الأفغاني (١٨٣٩ - ١٨٩٧)، عبد الله النديم (١٨٤٥ - ١٨٩٦)، أحمد عرابي (١٨٣٩ - ١٩١١)، محمد عبده (١٨٤٩ - ١٩٠٥)، عبد الرحمن الكواكبي، (١٨٤٩ - ١٩٠٣)، مصطفى كامل (١٨٧٤ - ١٩٠٨).

(١) لوتسكي: تاريخ الأقطار العربية.

ترجمة د. عفيفة البستاني، دار التقدم، موسكو، ١٩٧١، ص ٢٠٠.

فهؤلاء الأعلام - على سبيل المثال - رغم تعدد أدوارهم في الحياة المصرية، واختلاف الزوايا الفكرية التي بذل كل منهم جهده الفكري والتضالي فيها، تستطيع القول بأنهم رأوا أن تجديد مضمون الحياة الثقافية لا يكون إلا يبعث كل ما هو أصيل وجوهري في تراث الأمة الروحي وتاريخها الحضاري. لقد كان المجتمع في لحظة تحدٍ وصراع قوين، فهناك الغرب الذي يهدده بالاستعمار والاستغلال، وفي عين الوقت يبهره بإنجازاته التكنولوجية وأساليبه الحضارية الراقية. ويرتد نظر المجتمع إلى حاضره القريب في العصور الوسطى فيجد من عوامل الإحباط والتخلف ما يمكن أن يقعه عن الحركة، ولا يضع أمام بصره أو بصيرته نموذجاً يحتذى في الفكر والفن ونظام الحياة وإدارة المجتمع.

وهنا وجد المجتمع العربي نفسه في حيرة وأزمة شديتين: فهو من ناحية تعجبه وتشده منجزات الغرب (العدو)، ومن ناحية أخرى يخيب رجاءه واقع مجتمعه القريب إليه. وكان الخلاص بالضرورة في إحساس عالي الدرجة بالمفارقة والتمايز، بين (هم) الأعداء.. وبين (نحن) أبناء المجتمع الراغبين في النهضة. وكانت هذه النظرية العدائية للغرب، وذلك اليأس من ميراث الأمة - في عصور الضعف والمحن - دافعين قوين إلى ضرورة العودة إلى تراث الأمة الروحي والفكري والفني في حالة (نقائه) الأولى.

لذلك كان الطابع العام للنهضة الفكرية العربية (إحياء) في مجمله، و(بعثاً) لكل ما يعتقد أنه جوهرى أصيل في حضارتنا، والبعد قدر الطاقة عما لحق تراث الأمة من تشويه ومسح في العصور الوسطى.

وكان قادة النهضة - رغم تحررهم الفكري الواضح.. نتيجة لإحساسهم القوي بالتمايز والعداء الحضاري مع الغرب - يردون كل قضية هان أم جل شأنها إلى التراث القديم، بل إن قضية مثل تعليم المرأة وتحريرها كانت الدعوة إليها تدعم عند الطهطاوى ومحمد عبده وقاسم أمين بأمثلة من القرآن والسنة وسيرة الرسول وحياة المسلمين الأول^(١).

وتؤكد رؤيتنا هذه حين نتأمل عند الطهطاوى - على سبيل المثال - هذه السمة الإحيائية في الفكر، وهو يتحدث - في فصل من كتابه مناهج الألباب المصرية - عن ولاية الأمور وصفاتهم، وما يجب لهم أو عليهم فيقول:

«وبالجملة فحق العفو من الملوك الذين هم خلفاء الله في أرضه على عباده مبنى على وجوب التخلق بأخلاق الرحمن، أى الاتصاف بصفاته كالرأفة والرحمة والحلم، وفي الحديث الشريف الراحون يرحمهم الرحمن. ارحموا من في الأرض يرحمكم من في السماء. وفي بعض الكتب المنزلة يقول الله تعالى إن كنتم تريدون رحمتي فارحموا عبادي، وقيل في هذا المعنى:

(١) راجع: طه زادي: صورة المرأة في الرواية المعاصرة.
ط. كتب الشرق الأوسط - القاهرة - ١٩٧٣ ص ٢٨ - ٤٠.

إن كنت لا ترحم المسكين إن عدما ولا الفقير إذا يشكو لك العدما
فكيف ترجو من الرحمن رحمة وإنما يرحم الرحمن من رحما^(١)

لقد كان الطهطاوى صاحب رؤية متكاملة للإصلاح الاجتماعى، وحين ننعم النظر فى فكره بصفة عامة نجده يرد كل سبيل للإصلاح والنهضة يدعو له إلى جذر أصيل فى التراث ينتمى إليه. والتراث عنده شامل ينضوى تحته ما هو روحى (الدين)، وما هو وجدانى (الأدب)، وما هو عمرانى (الاجتماع)، بل إنه أحياناً كانت تعوزه بعض الأمثلة من التراث العربى الإسلامى فيرتد إلى التاريخ الفرعونى، مما يوحى بأن معنى التراث عنده كان يشمل كل ما يتصل بماضى الأمة رغم تعدد روافده.

(ج) مدرسة الإحياء الأدبية:

إن شكل العلاقات الاجتماعية ومضمون الفلسفة الفكرية لعصر ما، تؤديان بالضرورة إلى تحديد إطار عام لماهية الأدب ووظيفته. وعلى هذا كان من المنطقى - نتيجة لكل ما سبق - أن تتسق طبيعة الأدب فى هذه المرحلة مع فلسفة العصر «الإحيائية». وقد شغلت الجهود الأدبية - على تعدد أشكالها التعبيرية - يبعث كل ما يلائم العصر من تراث الأمة، ففى مجال الفن القصصى وجدنا بعثاً لفن «المقامة» فى: علم الدين لعلى مبارك (١٨٨٢) - حديث عيسى بن هشام لمحمد المويلحى (١٩٠٥) - ليالى سطيح لحافظ إبراهيم (١٩٠٦) - ليالى الروح الحائر لمحمد لطفى جمعه (١٩١٢). كما وجدنا فى نفس المجال القصصى استيحاء لفن «السيرة» التاريخى القديم، ولروح بناء الحكاية الشعبية فى محاولات جرجى زيدان (١٨٦١ - ١٩١٤) التى تبلغ ثلاثاً وعشرين رواية صدرت بين سنتى (١٨٩١ - ١٩١٣)، ومحاولات أحمد شوقى (١٨٧٠ - ١٩٣٢) لاسيما لادياس أو آخر الفراعنة (١٨٩٩) - ورقة الآس (١٩٠٥) - ورواية محمود طاهر حقى: عذراء دنشواى (١٩٠٦)^(٢).

وإذ كان طابع الإحياء فى مجال الفن القصصى قد غلبت عليه سمة التأثير بالأدب (الفصيح): مقامة وسيرة - إلى حد كبير، فإن المحاولات المسرحية قد أخذت الجانب المقابل، حيث غلب عليها التأثير بأشكال الأدب (الشعبى) المتعددة، كما أخذت عنه المزاجية بين النثر والشعر أو الإلقاء والغناء فى التعبير والأداء. وقد برز ذلك على وجه الخصوص فى أعمال أبو خليل القبانى، وأسرة النقاش (خليل - سليم - مارون)، وفرح أنطون، ويعقوب صتوع المعروف

(١) رفاة الطهطاوى: مناهج الأبواب المصرية فى مباحج الآداب العصرية.

ط الرغائب، القاهرة، ١٩١٢ ص ٣٦٠.

(٢) طه وادى: صورة المرأة فى الرواية المعاصرة. ص ١٨٩.

بـ «أبو نضارة»، ونجيب حداد، ومحمد عثمان جلال (١٨٢٩ - ١٩٠٢) ^(١).

وسيطرة روح الإحياء على إنتاج العصر القصصى والمسرحى تجاوزت الإنتاج المؤلف إلى المترجم، حيث أحالته في الغالب إلى نوع من التعريب أو التخصير، بدرجة نكاد نحس معها بُعد الرابطة عن الأصل المترجم، ولعل محاولات محمد عثمان جلال ومصطفى لطفى المنفلوطي (١٨٧٦ - ١٩٢٤) خير شاهد على ذلك ^(٢).

وننتقل إلى الشعر فنجد الرابطة بالتراث القديم جلية واضحة، ولعل أهم سمة (شكلية) لاستلهاام التراث - هنا في مجال الشعر - هي الكثرة النسبية اللافتة للشعراء إذا ما قيست بالكتاب، وهذا يعنى اطراد النظرة شبه المقدسة للشعر وأفضليته على غيره من فنون الكلمة، كما ترتب على هذا أيضا النظرة المعتمدة للشاعر أكثر من غيره، ومعروف أن هيكل حين نشر رواية «زينب» سنة ١٩١٤ خشي أن يذكر اسمه عليها، حتى لا تزرى صفة الأديب على مهنة المحامى.

وكان المسرح: تأليفا وتمثيلا يناله أيضا رزاز كثير من أصحاب هذه النظرة التقليدية، التي تنظر إلى المشتغلين به نظرة فيها قدر من الازدراء.

وقد انضوت تحت مدرسة الإحياء الشعرية أسماء كثيرة من أهمها:

محمود سامى البارودى (١٨٣٨ - ١٩٠٤) إسماعيل صبرى (١٨٥٤ - ١٩٢٣) أحمد شوقى (١٨٧٠ - ١٩٣٢) حافظ إبراهيم (١٨٧١ - ١٩٣٢)، خليل مطران خليل (١٨٧٢ - ١٩٤٩)، محمد عبد المطلب (١٨٧١ - ١٩٣١)، عائشة التيمورية (١٨٤٠ - ١٩٠٢)، وينتمى إليها أيضا أحمد محرم (١٨٧٧ - ١٩٤٥)، أحمد الكاشف (١٨٧٨ - ١٩٤٨)، أحمد نسيم (١٨٧٨ - ١٩٣٨)، على الغاياتى، على الليثى، على يوسف، محمد عثمان جلال، عبد الله فكرى، ولى الدين يكن (١٨٧٣ - ١٩٢١)، حفى ناصف، باحثة البادية (ملك حفى ناصف) (١٨٨٦ - ١٩١٨)، صالح مجدى (١٨٢٧ - ١٨٨١)، محمود صفوت الساعاتى (١٨٢٥ - ١٨٨٠)، رفاعه الطهطاوى (١٨٠١ - ١٨٧٣)، إسماعيل الخشاب (ت ١٨١٥)..
وغيرهم الكثيرون.

والتقاليد الجمالية للشعر عند ممثلى هذه المدرسة لا يتجاوز إطارها الفنى ما سُمى في أدبيات النقد الكلاسيكى بتقاليد «عمود الشعر العربى»، فالبارودى زعيم هذه المدرسة الروحية - يصدق عليه ما قاله فى وصف شعر صديقه شكيب أرسلان:

(١) سعد الدين دغمان: الأصول التاريخية لنشأة الدراما فى الأدب العربى.

ط. جامعة بيروت ١٩٧٣ ص ١٤٥.

(٢) طه وادى: مدخل إلى تاريخ الرواية المصرية.

ط. النهضة المصرية، (١٩٧٢) ص ٣٩.

أحيا رميمَ الشعر بعد هُودِهِ وأعاد للأيام عصرَ «الأصمعي»
كَلِمَ لها في السمعِ أَطربُ نغمةٍ وبخجرة الأسرارِ أحسنُ موقعٍ^(١)
كما يعترف بصلته بالقديم فيذكر:

تكلّمتُ كالمَاضين قُبلى بما جرتُ به عادةُ الإنسان أن يتكلّم^(٢)
وأحمد شوقي يؤكد أيضا في أكثر من موضع صلته بالتراث القديم، فيذكر - على سبيل
المثال - في معرض مدحه للخديوى توفيق:

أحييتُ في فضل الملوك وعزهم مامات من أم الخلافة جعفر
إن الذى قد ردها وأعادهما فى بُردتيك أعاد فى «البحترى»^(٣)
وفهم شعراء الإحياء لماهية الشعر ووظيفته هى نفس الفهم المثالى - الأخلاقى العام..
القديم، حيث يصدر الشعر - كما يرون - عن الوحي والإلهام اللذين قد لا يدركهما الشاعر
نفسه، كأنما قدرته غير مريدة، ونطقه بغير منطق. يقول البارودى: «الشعر لمعة خيالية يتألق
وميضها فى سماء الفكر، فتنبعث أشعتها إلى صحيفة القلب، فيفيض بلآلئها نوراً يتصل خيطه
بأسلة اللسان، فينفث بألوان من الحكمة، ينبلج بها الحالك، ويهتدى بدليلها السالك. وخير
الكلام ما اتلفت ألفاظه، واثقلت معانيه، وكان قريب المأخذ، بعيد المرمى، سليماً من وصمة
التكلف، بريثاً من عشوة التعسف، غنيا عن مواجهة الفكرة، فهذه صفة الشعر الجيد.. ولو لم
يكن من حسنات الشعر الحكيم إلهتيزب النفوس، وتدريب الأفهام، وتنبيه الخواطر إلى مكارم
الأخلاق، لكان قد بلغ الغاية...»^(٤).

كما يؤكد البارودى وعيه بوظيفة الشعر الأخلاقية التهذيبية قائلاً:
والشعرُ ديوانُ أخلاقٍ يلوحُ به ماخطه الفكرُ من بحثٍ وتنقير^(٥)
وإذا كان شوقي قد وصل بمدرسة الإحياء إلى ذروة نضجها الفنى، فهو لا يختلف كثيراً عن
البارودى فى فهمه لماهية الشعر ومقوماته ووظيفته. وهذا يعنى اتساق فكر المدرسة فى مثلها الفنية
وتقارب طرق أدائها فى التشكيل الجمالى للشعر. ويمكن أن نرصد أهم سمات فن البارودى على
ضوء من تأمل هذه الأبيات الغزلية^(٦):

(١) محمود البارودى: ديوان البارودى.

ط. دار المعارف بمصر (١٩٧١) جـ ٢ ص ٢٥٦.

(٢) البارودى. ديوان البارودى جـ ١ ص ٥٩.

(٣) أحمد شوقي: الشوقيات.

ط. المكتبة التجارية بمصر. جـ ١ ص ١٧٣.

(٤) البارودى: ديوان البارودى جـ ١ ص ٥٦.

(٥) البارودى: ديوان البارودى جـ ٢ ص ١٥١.

(٦) يركز البحث على رصد تقاليد هذه المدرسة من خلال الحديث عن البارودى لأهميته كرائد لها من ناحية، ومن
أخرى لأنه قد سبقت لنا دراسة عن أحمد شوقي ولا نريد أن نكرر الحديث عنه.

سَلُوا عَنْ قَوَادِي قَبْلَ شَدِّ الرِّكَاثِ
أَغَارَتْ عَلَيْهِ فَاحْتَوَتْهُ بِلَحْظِهَا
فَلَا تَبْرَحُوا أَوْ تَسْأَلُوهَا، فَرِيحًا
وَكَيْفَ تَوَارِيهِ وَهَذَا أُنَيْنُهُ
فِيَا سَرَوَاتِ الْحَيِّ هَلَّا أَجَبْتُمْ
إِذَا لَمْ تُعِينُونِي وَأَنْتُمْ عَشِيرَتِي
أَيَذْهَبُ قَلْبِي غِيْلَةً ثُمَّ لَا أَرَى
إِذَا الْمَرْءُ لَمْ يَنْصُرْ أَخَاهُ بِنَفْسِهِ
فَلَا تَعْذِلُونِي إِنْ تَخَلَّفْتُ بَعْدَكُمْ
ثُمَّ يَسْتَمِرُّ إِلَى أَنْ يَقُولَ^(١):

فَقَدْ ضَاعَ مِنِّي بَيْنَ تِلْكَ الْمَلَاعِبِ
فَتَاةٌ لَهَا فِي السَّلْمِ فَتْكُ الْمُحَارِبِ
أَعَادَتُهُ أَوْ جَاءَتْ بِوَعْدِ مُقَارِبِ
يَدُلُّ عَلَيْهِ السَّمْعُ مِنْ كُلِّ جَانِبِ
دَعَاءٍ فَتَى مِنْكُمْ قَرِيبِ الْمُنَاسِبِ
فَسِيرُوا وَخَلُونِي فَلَسْتُ بِذَاهِبِ
لَهُ بَيْنَكُمْ مِنْ ثَائِرٍ أَوْ مُطَالِبِ
لَدَى كُلِّ مَكْرُوهِ فَلَيْسَ بِصَاحِبِ
فَمَا أَنَا عَنْ مَثْوَى الْقَوَادِ بِرَاغِبِ

وَمَا زَادَ مَاءُ النَّيْلِ إِلَّا لَأَنِّي
فِيَا صَاحِبِي هَلْ مِنْ فَكَاكِ لَوَاقِعِ
خَضَعْتُ لِأَحْكَامِ الْهَوَى بَعْدَ عِزَّةِ

وَقَفْتُ بِهِ أَبْكِي فِرَاقَ الْحَبَائِبِ
بِأَسْرِ الْهَوَى، أَوْ مِنْ نَجَاةِ لَهَائِبِ
وَمَا كُنْتُ لَوْلَا الْحُبُّ طَوْعَ الْجَوَادِبِ

لعل أهم ما يلاحظ على الإطار الفني لهذه الأبيات هو سيطرة الفكر الصحراوي، سواء من حيث الفهم البدوي لطريقة حدوث الحب، حيث يقع المحب أسيراً في يد الحبيبة بعد «غارة» غرامية، فقد أغارت على قلبه فتاة «ها - في السلم - فتك محارب»، وأخفته بينما صوت أنينه يتردد من كل جانب. وهنا يناشد الشاعر - المحب قومه «أن ينصروا أخاهم»، فقد ذهب قلبه «غيلة» دون أن يكون هناك «ثائر أو مطالب» يرد قلبه. ثم يهدد قومه بالتخلف عن الركب، إذا لم يظفر بنعمة الوصل ونصرة الصاحب.

لكن الشاعر ينقلنا فجأة من بداوة الجو الصحراوي إلى وادي النيل، حيث لم يفيض ماء النيل، إلا لأن المحب المحزون وقف به «يبكي فراق الحبايب».. وهذه مبالغة ساذجة. هكذا تختلط رقة الحب بقسوة الحرب في مضامين الأبيات، نتيجة سيطرة التراث على فكره الأدبي، بل إن تلك السيطرة تتجاوز المضمون إلى الأنساق اللغوية قوية التركيب، متينة الجرس، كما تبدو في موسيقى الشعر، حيث البحر المستخدم هو «الطويل» بتفاعيله المتنوعة (فعولن مفاعيلن)، التي تكرر في كل شطر مرتين. والبلاغيون القدماء يذكرون أن هذا البحر الطويل أنسب موسيقياً لمعانى الحرب والحماسة والفخر والمدح والرثاء والوصف. ولسنا في معرض مناقشة هذه القضية بقدر ما نؤكد أن التقليد قد وصل بنزعة الإحياء إلى درجة التمسك بنفس الأوزان المستعملة وبحور الشعر المتداولة، سواء أكانت الموسيقى المستخدمة يمكن أن تتناغم مع الجو الفكري للقصيدة أم لا؟!!

(١) البارودي: ديوان البارودي ج ١ ص ١٠٧.

وفي مجال الحديث عن موسيقى الشعر نذكر أن مدرسة الإحياء وهي تبعث التراث الفنى وتستوحى نماذجه توقفت عند البحور الشائعة للقصيدة، ولم تلتفت إلى فنون خرجت على شكل القصيدة المألوف «كالوشحة» ذات التراث العريق في الشعرين الأندلسى والمصرى خلال العصور الوسطى، كما لم تحاول استخدام البحور الخفيفة والقصيرة كالهزج والرجز. إن موسيقى الشعر - وهي حده الأوحى - يجب أن تتلائم مع طبيعة الحياة وتتشكل بإيقاع العصر، بحيث لا تبعد كثيراً عن واقعها. ولكن الإحياء الكلاسيكى للشعر كان كلا متكاملًا، من هنا نجد يحاكي بالدرجة الأولى طبيعة الأصل المستوحى أكثر من كونه يعكس حركة عصر يعيش فيه ويحيا بمثله ومثاله.

كما أن الصور الشعرية كانت تقليدية التشكيل في قصيدة البارودى: الفؤاد الذى ضاع بين الركائب، الفتاة التى أغارت بلحظها، توارى القلب وهذا أنينه، مثنوى القلب، فاض ماء النيل بيكائى... إلخ. فمعظم هذه الصور (صحراوية) المنبع، بدوية الخيال، عفوية الإدراك، تقيم علاقات الصورة من المحسوس المادى والتراث المحفوظ بدرجة تعيدك إلى مناخ الشعر القديم أو تعيده إليك، كأنما الجديد مجرد صدى للقديم بكل مقوماته وسماته، بل إن صورة جديدة مثل:

وما فاض ماء النيل إلا لأننى وقفتُ به أبكى فراقَ الحساب

هذه الصورة توحى إلى حد ما بنوع من بساطة التشكيل الفنى لمصادر الصورة التى تستمد عناصرها من تنظيم المحسوس وصياغة المرئى، كأنما الصورة محاكاة آلية لواقع مُعطى أو جاهز النسق.

وأخيراً نود الإشارة إليه هنا فى مجال استلهاهم هذه المدرسة للتراث هو موضوع اللغة من حيث كونها أداة الأدب، وبحققة لكل سماته: الموسيقية والدلالية والتركيبية.

لقد كانت اللغة عند شعراء الإحياء تعيد إلى الذهن صورة الأنساق اللغوية القديمة، من حيث البناء والدلالة والمحافظة على معنى اللفظة القاموسى، مع الحرص على وضوح نبرة الجرس الصوتى لها.

إن دور هذه المدرسة جليل فى بعث المعجم اللغوى القديم وإشاعته، بعد أن انقطعت فى العصور الوسطى صلة الفكر والأدب به، إن الأحيائيين قد استوحوا القديم قلباً وقالبا، من هنا فإنهم قد أثروا المعجم المتداول، وأعادوا للغة نقاءها وبهاءها وقوة أدائها. ومن يدرس إنتاج العصر كله: فكرياً وأدبياً وصحفيًا، يلمس إصرار المثقفين على استخدام المفردات ذات الصلة القوية بالمعجم القديم.

وكانت هذه ميزة تحولت أحياناً إلى عيب، حيث جعلت البعض يتوهم أن رصانة اللغة

وفصاحة الكلمة مطلب جمالى فى حد ذاته، حتى لو أضر ذلك بالصورة وأساء إلى المعنى. وسيظل الإصرار على الاهتمام بفصاحة الكلمة سمة عامة للعصر، حتى تبذل المدرسة الرومانسية فيما بعد خطوات جريئة فى إشاعة الفهم الصحيح للغة، بل لن تتورع الرومانسية عن استخدام العامية فى بعض الفنون المستحدثة مثل الرواية والقصة القصيرة والمسرح.

* * *

مرحلة التجديد أو الرومانسية

(١٩١٤ - ١٩٥٢)

(أ) الإطار الاجتماعى:

أفضت الإصلاحات الإدارية والحكومية: مدنية وعسكرية، إلى تحديث بناء الدولة ونظامها في مصر خلال القرن التاسع عشر، وصاحب هذه التنظيمات الإدارية تغيرات (كمية)، حيث زادت على خريطة الاقتصاد نسبة الفئات المصرية التي تشارك في ثروة بلادها، و(كيفية)، حيث زادت نسبة المثقفين «الإنتلجنسيا». وقد تزاوجت هذه التغيرات الاجتماعية الكمية، والثقافية الكيفية في فئات عدة كونت لأول مرة في مصر، ما سمي بالطبقة الوسطى «البرجوازية»، التي قادت ألية النضال السياسى والكفاح الديمقراطى، والتطوير الفكرى والتجديد الفنى.

ويرجع الأساس المادى لهذه الطبقة، خاصة الفئات الرأسمالية الكبيرة منها إلى الملكية الزراعية، بل إن فئة من الرأسمالية التجارية والصناعية كانت ذات ثروة زراعية في نفس الوقت. ولن يتضح الفصل بين الرأسمالية الصناعية والتجارية، والرأسمالية الإقطاعية بقوة إلا بعد إلغاء الإمتيازات الأجنبية سنة ١٩٣٦، التي خففت من سيطرة الأجانب على سوق الاقتصاد المصرى. كما أن ظروف الحرب العالمية الثانية (١٩٣٩-١٩٤٤) قد شجعت على ازدهار نسبي في التجارة وإقامة بعض الصناعات، نتيجة توقف الاستيراد وازدياد اعتماد جيوش الحلفاء على الإنتاج المحلى، مما ساعد الاقتصاد الوطنى - كما حدث في الحرب العالمية الأولى (١٩١٤-١٩١٨) - على إقامة كثير من المشروعات الصناعية وشبه الصناعية في مجال النسيج والخياطة والجلود والأحذية والسكر والأغذية والأثاث المنزلى والمشروبات الروحية.

والحقيقة أن رحلة البرجوازية - إلى أن بلغت مداها - طويلة صبور، تمتد حوالى قرن كامل من الزمان هو القرن التاسع عشر وبدايات القرن التالى له، حيث امتلكت هذه الفئات الوسطى مساحات كبيرة من الأرض، وسيطرت على بعض الصناعات وقامت بدور في التجارة. وتوجد لها شرائح أخرى تحدد وضعها الطبقي بالبيروقراطية المكتبية بعملها في الوظائف الحكومية العليا أو مناصب الجيش.

وهناك علاقة عكسية مطردة بين نمو هذه الطبقة الوسطى وسيطرتها على مقاليد الأمور في بلدها، وبين انحسار دور العناصر الأجنبية الحاكمة والمستغلة من الأتراك والأوروبيين. وتبدأ هذه العلاقة العكسية بحملة نابليون ويتم نضجها بقيام ثورة سنة ١٩١٩. قبل هذه الثورة كان يحكم مصر: الإنجليز (القوة الفعلية) والقصر (القوة الشرعية)، وبعدها بدأت البرجوازية تتولى إدارة الحكومات والمناصب الإدارية والمجالس النيابية - بعد سنة ١٩٢٤ - حيث تكونت أول حكومة

مصرية مُنتخبة برئاسة سعد زغلول، وأخذت تحاول جاهدة أن تسهم بدور في إدارة سياسة البلاد. وقد خضع كثير من قادتها أحيانا - نتيجة الإحساس بتضخم حجم الطبقة الوسطى المصرية المعبرين عنها - لمزايدات من القصر والإنجليز، فمالوا هنا أو هناك تبعاً لقوة الدفع والتهديد أو لقصور في الوعي والإدراك.

وفيا بين سنتي: ١٩١٩ و ١٩٥٢ بلغت هذه الطبقة مرحلة من النضج والازدهار الاجتماعي، بحيث يمكن أن نُميّز فيها بين شريحتين متمايزتين:

الأولى: البرجوازية الكبيرة - الإقطاعية الزراعية، والرأسمالية التجارية أو الصناعية. وكان هذا الجناح في البرجوازية، يرشح نسبة كبيرة من الحكام والزعماء السياسيين والحزبيين والمتحكمين في الثروة الاقتصادية. ويمثل هذه الشريحة إلى حد كبير، حزب الأحرار الدستوريين - الذي تكون سنة ١٩٢٢ - الوريث الشرعي لحزب «الأمة» الذي تكون من قبل ممن أسموا أنفسهم سنة ١٩٠٧ «أصحاب المصالح الحقيقية في البلاد».

الثانية البرجوازية المتوسطة والصغيرة، ويمثلها صغار الملاك الزراعيين والصناع والتجار وكثرة من الموظفين وضباط الجيش والعمال والطلبة. وقد انضوت هذه الفئات في حزب الوفد، والحزب الوطني وبعض التكوّنات العقائدية مثل: التنظيمات اليسارية وجماعة الإخوان المسلمين^(١).

وعلى هذا فإننا نرى أن القرن التاسع عشر هو قرن الميلاد والتثبيت لجذور هذه الطبقة الوسطى في المجتمع المصري، بينما النصف الأول من القرن العشرين، هو مرحلة الصراع الديمقراطي لهذه الطبقة مع الحكام الأجانب، من أجل السيطرة الوطنية على حكم البلاد: سياسيا واقتصاديا، ولا يتم لها هذا كاملا إلا بعد سنة ١٩٥٢.

* * *

(ب) الفلسفة الفكرية «الليبرالية»:

إن العلاقات الاجتماعية سواء من حيث أساسها المادى أم بناؤها الثقافي، تصوغ لشعب ما في مرحلة محددة فلسفة خاصة، يتسع إهابها الفكرى ليشمل كل نواحي النشاط الثقافي.

(١) لمزيد من التفصيل عن نشأة الطبقة الوسطى في مصر... يراجع:

- محمد أنيس، السيد رجب حراز: ثورة ٢٣ يوليو وجذورها الاجتماعية.

ط النهضة العربية (١٩٦٩) ص ١١١ وما بعدها.

- عبدالعظيم رمضان: تطور الحركة الوطنية في مصر.

ط دار الكتاب العربى ، ١٩٦٨ ص ٢٤ وما بعدها.

- محمود متولى: الأصول التاريخية للرأسمالية المصرية وتطورها.

ط الهيئة المصرية، ١٩٧٣، ص ٧٤.

- ط وادى: صورة المرأة في الرواية المعاصرة، ص ٨.

وللوصول إلى المدخل الحقيقي لفلسفة جمالية لعصر ما.. لابد من بيان فلسفته العامة، التي تنتظم كل أنواع النشاط الفكرى، والأدب أحدها بالضرورة.

إن فلسفة عصر ما يكون من التعسف - إلى حد كبير - ربطها بتراث مفكر واحد. ولكن هناك من المفكرين من يكون جهده أقرب إلى الشمول، بحيث يعد في مجمله أكمل صياغة لها. وقد كان الطهطاوى أصح مفكرى المرحلة السابقة تعبيراً عن فلسفتها الراديكالية، التي استمدت أصولها من فلاسفة «التنوير» الفرنسيين أمثال روسو ومونتسكيو وكوندورسيه، لكنه قدمها في النهاية في صورة تقريبها من التراث القومى وتصلها بجذوره. وعلى هذا لانستطيع أن نتخيل «مصلح» مرحلة الإحياء دون أن يسبق بقلب «شيخ» على سبيل الحقيقة أوالمجاز.

أما في المرحلة الثانية من مراحل نهضة المجتمع العربى في مصر، فقد قام بدور الإصلاح والدعوة إلى التحرير «أفندى» ثقافته مدنية، وأسانيده في الدعوة إلى النهضة علمانية حضارية، وعلى هذا فقد لعب رجال الثقافة والسياسة الدور الأكبر لا في تقعيد فلسفة العصر فحسب، بل في إدارة معظم أمور البلاد السياسية والاجتماعية والثقافية.

وهنا يبرز أحمد لطفى السيد (١٨٧٢-١٩٦٦) شخصية من أهم الشخصيات المؤثرة في تاريخ مصر الحديثة: سياسياً وفكرياً، وهو من حيث التكوين الاجتماعى يعد إفرازاً حقيقياً للطبقة البرجوازية الجديدة، فهو ابن لأحد أثرياء قرية برقين (شرقية)، درس الحقوق وتعلم على الأفغانى فى الآستانة^(١). وقد اشترك فى مرحلة مبكرة (١٨٩٦) فى جمعية سرية برئاسة عبدالعزيز فهمى غرضها تحرير مصر. لكنه بعد أن فشل فى العمل السياسى السرى فى الداخل والخارج، وبعد أن أحس بأن العمل فى النيابة لا يرضى قدراته، تزعم فكرياً، حزب الأمة وجريدته (مارس ١٩٠٧ - نوفمبر ١٩١٥)، وهو يعترف بهذا قائلاً: «لقد قبلت التحرير فى (الجريدة) لأنشر فيها المبادئ المثلى، التى آمنت بها لقيام حياة ديمقراطية سليمة، فلما انتهت من نشرها أغلقت (الجريدة)، وانصرفت عن العمل بالصحافة، لأننى لم أكن أشتغل بالصحافة محترفاً، بل كنتُ صاحبَ رأى وصاحب مبادئ ديمقراطية لإرشاد الأمة إلى أسباب الرقى والتقدم»^(٢).

وقد دعم الكتابة الصحفية بالخطابة فى نادى «الجريدة» السياسى، حيث كان يحاضر فى موضوعات شتى لينشر آراءه ويعلم تلاميذه: محمد حسين هيكل، طه حسين، عباس العقاد، ابراهيم المازنى، عبدالعزيز البشرى، سعد زغلول، منصور فهمى، وغيرهم الكثير. كما ترجم بعد ذلك كتب أرسطو: الأخلاق - السياسة - الكون والفساد. وهو هنا واحد من كوكبة من

(١) أحمد لطفى السيد: قصة حياتى.

كتاب الهلال، القاهرة، فبراير ١٩٦٢، ص ٢٢.

(٢) أحمد لطفى السيد: مبادئ فى السياسة والأدب والاجتماع.

كتاب الهلال، أغسطس ١٩٦٣ ص ١٦.

المفكرين شُغلت بالترجمة في السياسة والفلسفة، إيماناً منها بأهمية الثقافة والتعليم كمدخل ضرورى لحرية الفرد، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن البرجوازية المصرية أرادت «واعية» أن تستلهم فلسفة طبقة نظيرة لها في التكوين الاجتماعى، وإن كانت سابقة عليها في الوجود التاريخى وهى البرجوازية الأوروبية.

ومن يرجع إلى تراث لطفى السيد يجد أنه عنى بشيئين جوهرين في أسس الفلسفات البرجوازية الليبرالية هما: الدعوة إلى الدستور والحياة النيابية، ثم تعليم الفرد: رجلاً أو امرأة، والتأكيد على حرته الشخصية. ففي مقالة بعنوان «الحرية» سنة ١٩١٢ يقول «لقد أصبحنا في بلادنا ندرك الحرية بمثلها الأصل الذى يأتلف مع شرف الإنسان في هذا الزمان. فقد أصبحنا نمتعض من كل فكرة، ومن كل قانون، ومن كل عمل، يمس «الحرية الشخصية» أو يعطل استعمال «الحرية المدنية» في غير الحدود المتفق عليها في أعلى البلاد مدنية، وأصبحنا كذلك نرى أن الحكومة الوحيدة المطابقة لشرف الأمة هى حكومة الدستور».

وفي مقالة أخرى بعنوان «الحرية ومذاهب الحكم» سنة ١٩١١ يذكر أيضاً «إن قاعدة كل مذهب من مذاهب الحكم هى المنفعة. فكل مبدأ من المبادئ إنما يدور مع منفعة الأمة دور العلة مع المعلول. ولو أننا حكمنا المنفعة في اختيار المذهب الذى نراه أولى بالاتباع في تشريعنا المصرى لما ترددنا لحظة في أن المذهب الذى تأمر المنفعة باتباعه هو مذهب الحرية. مذهب الحرية أو مذهب الحريين يقضى في أصله بأن لا يسمح للمجموع في البلاد الحرة أو للحكومة في بلاد مصر أن تضحي بحرية الأفراد ومنافعهم لحرية المجموع أو الحكومة في التصرف وفي الشئون العامة»^(١).

وأستاذ الجيل يُقعد فلسفة البرجوازية «الليبرالية» النفعية، التى تُعلَى من شأن الفرد إزاء الجماعة والحكومة، متأثراً في ذلك بما قرأه عن المذاهب الفلسفية والاجتماعية لليبراليين والنفعيين عند جون ستيوارت مل وبنجامين وهوبز، التى لا تطالب بالحرية الشخصية للفرد فحسب، بل بالحرية الاقتصادية أيضاً، استناداً على دعواهم الشهيرة «دعه يعمل ودعه يمر»: (Laissez Farie et Laissez passer).

هذه باختصار أهم آراء لطفى السيد الفكرية، وهى قائمة على مبادئ الحرية الفردية والديمقراطية السياسية. وهو في كل ما يدعو إليه كان ذا نهج إصلاحى، يرى في تعليم الفرد وتحريره سبيلين هامين، لكى يحقق لنفسه ولجماعته كل تقدم. وقد يكون هذا أمراً مفهوماً في الأحوال السلمية والظروف العادية من حياة الأمم، ولكن في فترات الحروب والاستعمار، لا يمكن أن يكون ذلك الفكر مقبولاً. وهذا النهج الإصلاحى السلمى، هو ما يفسر عدم دخول حزب الأمة في أى صراع مع القصر أو الإنجليز، وبرر إصرار كل زعماء السياسة - فيما بعد - على حل المسائل الوطنية بالمفاوضات والمعاهدات، وكفاح الوطنيين لإعادة دستور ١٩٢٣ في

(١) المرجع السابق ص ١٣٢ وما بعدها.

الفترة ما بين سنتي ١٩٣٠، ١٩٣٥، أثناء حكم إسماعيل صدقي، بينما واقع البلاد والأفراد لم يشهد ما يبرز هذه الثورة العارمة، إنما المهم هو الحرص على تشكيلات الحياة النيابية، التي أذاعها لطفى السيد بإعادة دستور البرجوازية الممثل الفعلي للمرحلة وبالتالي للأمة.

ويصعب تتبع بصمات لطفى السيد على الفكر والمفكرين في النصف الأول من القرن العشرين، فهو - بحق - «أستاذ الجيل» الذي شرح فلسفة الطبقة الوسطى، وقعد نظريتها بالنسبة للفرد والمجتمع، وهي فلسفة في جملتها نفعية تضع مصلحة الفرد الخاصة بإزاء مصلحة الجماعة والحكومة. كما إن فكرها مثالي لا يربط قضايا المجتمع بأسباب مادية قدر ما يقرنها بعزل أخلاقية ومبادئ إنسانية عامة، كأن يرى أن التعليم وحده، يمكن أن يصل بالإنسان إلى الحرية وبالوطن إلى الاستقلال. وهذا ما يسم هذه الفلسفة بأن نهجها في صنع التقدم إصلاحى لا يميل إلى النضال أو يحض على الثورة. كما أن إدراكها لقضايا الواقع جزئى، إذ لا تبصر أى أزمة في علاقتها الجدلية مع بقية أزمت العصر. وعلى أية حال فقد كانت آراء لطفى السيد صياغة رفيعة لفلسفة المرحلة، وتعبيراً عن حاجاتها المادية والروحية.

* * *

(ج) المدرسة الرومانسية في الشعر:

أصبحت «الرومانسية» فلسفة جمالية للفن تتواءم وطبيعة الفلسفة الفكرية «الليبرالية» في مصر فيما بين الحربين العالميتين (١٩١٤، ١٩٤٤)، بل لقد استمرت حتى بعد ثورة سنة ١٩٥٢. وهنا نشير إلى أن قيام مذهب أدبي جديد لا يعنى بالضرورة إلغاء كل ما سبقه. إن المذاهب الفنية والاتجاهات الأدبية لا تنفذ بقانون أو تفرض بسلطان، ولكن المذهب السائد - في مرحلة ما - هو الأكثر ملائمة لطبيعة تلك المرحلة، يعكس حركتها ويحسّد أشواقها ويعبر عن آمالها وفكرها. ومع ذلك ترمى في بعض المجتمعات، لاسيما الطبقة منها، روافد متخلفة عن مرحلة سابقة. في نفس اللحظة التي قد توجد فيها تيارات مرهضة لمدرسة أدبية، لم ينضج أساسها الاجتماعي والفكري بعد.

وقد واكبت الرومانسية نشأة الطبقة الوسطى، التي حددت مسار هذه المدرسة وشكلت ملامحها الفنية. والرومانسية كمذهب أدبي يصعب تحديده^(١)، لدرجة قيل معها «إن هناك أنواعا

(١) جاء في تعريف مادة (Romanticism) «أنها كلمة انحدرت من الفرنسية القديمة وتطلق على الأعمال الخيالية خاصة في الملاحم النثرية. وهي في المعنى اللغوي تستعمل كمقابل للكلاسيكية، وتعنى شيئاً شعبياً مغامراً من غير شكل. وتطورت الرومانسية في كل البلدان مسبقة بانتهاء المجتمعات الارستقراطية وتوضيح الطريق والرغبة في النهضة لدى الطبقات الوسطى، كما ترتبط بسقوط الكلاسيكية والجانب المثير في الشعور الإنساني يكون مؤكداً عليه».

Csase's Encycloepadia of lit. Vol. 1. p. 475.

لمزيد من التفصيل عن الرومانسية يراجع:

(أ) إرنست فيشر: ضرورة الفن، ترجمة أسعد حليم. ط الهيئة المصرية، القاهرة، ١٩٧١.

من الرومانتيكية بعدد الرومانتيكيين»^(١). ومع ذلك فإن للرومانسية روحاً عامة، تسيطر على مشاعر الرومانسى وآرائه، يمكن أن نتوصل إليها حين نربط المذهب الفنى بجذره الاجتماعى. فإذا كانت الطبقة البرجوازية قد حررت (الفرد) - ابن طبقتها - اجتماعيا من أسر تقاليد العصور الوسطى، بحيث يعد هذا التحرير الإنسانى للفرد اكتشافاً من أهم الإنجازات البشرية، التى حققت النهضات الحديثة فى مختلف المجالات، فإن تحرير (الإنسان) أدى بالضرورة إلى تحرير (الأدب) أيضاً من أسر القوالب الكلاسيكية التى أدت إلى تحجر الأدب وجموده. لذلك فإن الأدب الرومانسى وهو ينفلت مع مبدعه من أسر العبودية لكل ما سبق، حطم كل الوحدات المفترضة فى الأنواع الأدبية، بل لقد آخى بينها جميعاً من حيث سيطرة الوجدان والعناية بالفرد: فرحاً أو قلقاً أو حزناً. «إن الأدب الرومانتيكى يمجّد سلطان العقل، ويتوّج مكانه العاطفة والشعور، ويسلم القيادة إلى القلب الذى هو منبع الإلهام والهادى الذى لا يخطئ لأنه موطن الشعور ومكان الضمير. والحقيقة التى ينشدها الرومانتيكى ذات طابع ذاتى، أسيرة لخيال الكاتب وعاطفته المشبوبة، وتتبدى فى ثوب جديد ثائر»^(٢).

وإذا كان يعزى إلى الرومانسية فضل اكتشاف «الرواية الحديثة» بحيث يصعب إيجاد شبهة بينها وبين جذورها الفنية الأولى، ممثلة فى الملحمة أو السيرة^(٣)، فمن الصعب القول بأن تجديدات الرومانسية فى نوع تمتاز عما فى سواه من فنون الأدب ومجالاته النقدية، بحيث يصح القول بأن إنجازات الرومانسيين فى جميع المجالات الأدبية تعدّ إضافات حقيقية فى التراث الإنسانى، لها اعتبارها على المستويين الاجتماعى والفنى فى كل الأوطان واللغات. وقد ظهرت الرومانسية فى أدبنا الحديث ترجمة حقيقية لحاجة المجتمع وتعبيراً عن أشواقه الفكرية والفنية، لذا فقد سيطرت الرومانسية فى مصر على الأدب والمسرح

= (ب) كو لمريدج، سيرة أدبية (النظرية الرومانتيكية فى الشعر)

ترجمه: عبد الحكيم حسان. ط المعارف، القاهرة، ١٩٧١.

(ج) عبد المنعم تليمة: مقدمة فى نظرية الأدب، ط: الثقافة، القاهرة، ١٩٧٣، ص ١٨٤.

(د) محمود الربيعى: فى نقد الشعر، ط: المعارف، القاهرة، ١٩٧٣، ص ٨٧.

وراجع أيضاً:

1- M. H. ABRAMS : English Romantic Poets

Galaxy Book, New York. 1960, p. 3-37.

2- M. H. ABRAMS : The Mirror and the Lamp

The north Lib. U. S. A. 1958.

3- Carlos Barer : Coleridge : Poetry and prose.

Batom Books, New Yourk, 1965, p. 89.

(١) محمد غنيمى هلال: الرومانتيكية. ط نهضة مصر. ١٩٧١، ص ٤.

(٢) المرجع السابق ص ١٠، ١٢.

(٣) طه وادى: صورة المرأة فى الرواية المعاصرة ص ٥٠.

والموسيقى والغناء والنحت والتصوير، في النصف الأول من القرن العشرين سيطرة شبه كاملة.

وكما استمد مفكرو المرحلة السمات العامة للامح فلسفاتهم من طبقة وسطى نظيرة لهم في أوربا، استلهم أيضاً أدباء المرحلة ونقادها كثيراً من القيم الجمالية والمعايير النقدية عن الأدب الأوربي في مجمله. ففي البداية استوحت الرومانسية العربية - إلى حد كبير - في مجال الشعر (شكري - العقاد - المازني) والرواية التاريخية (جرجى زيدان - فريد أبو حديد - نجيب محفوظ) الأدب الإنجليزي، بينما استلهمت في مجال الرواية (هيكل - طه حسين) والمسرح (محمد تيمور - الحكيم) الأدب الفرنسي.

وقد تمايز التأثران الإنجليزي والفرنسي بدرجة واضحة، وبينما كان طه حسين يفخر بثقافته اللاتينية، كان العقاد يزهو بثقافته السكسونية، وكادت تنشب بين الفريقين معركة أدبية في العشرينيات والثلاثينيات. ولا نرى في هذا التأثير مسلبة بالنسبة لأدبنا الحديث قدر ما هو ميزة، فالثقافة الإنسانية ملك للبشر جميعاً، بل إنه إذا كان هناك مجال للزهو - عند الحديث عن الرومانسية خاصة - فهو للثقافة العربية التي ألهمت الأدب الأوربي كله كثيراً من سمات المذهب الرومانسي وتقاليده، فقد كان استلهم أدب الشرق العربي سمة من سمات نشأة الرومانسية في ألمانيا وفرنسا.

* * *

مرحلة بداية الرومانسية ومدرسة شكرى فى الشعر (١٩١٤ - ١٩٣٢)

حين نحاول التأريخ للرومانسية فى شعرنا الحديث نجد أنها بدأت على استحياء مع بداية القرن العشرين، حيث بدأ خليل مطران خليل (١٨٧٢ - ١٩٤٩) يدعو على صفحات «المجلة المصرية» سنة ١٩٠٠ إلى تحرير الشعر العربى وتجديده، سواء فيما يتصل بشكل القصيدة أو ضرورة كونها ذات وحدة «عضوية» تربط أجزاءها. كما دعا إلى تطعيم الشعر العربى بمذاهب الشعر الغربى، وهذه بداية نقلة جديدة فى الشعر العربى بعد أن كان الإلهام فيه مقصوراً على التراث القومى، كما دعا أيضاً إلى التجديد فى مضمون القصيدة.

وسوف يتضح - فيما بعد - أن إنجاز الرومانسية فى الشعر ينحصر معظمه فى المضمون، حيث أنها لم تهتم بالشكل أو الأداة قدر عنايتها. بالوظيفة.

وعلى الرغم من خطورة الدور الذى يعلقه بعض الدارسين على مطران - باعتباره قد جمع فى شعره بين سمات الإحياء الكلاسيكى والنهضة الرومانسية - إلا أننا نجد دوره تاريخياً أكثر من كونه حقيقة. وديوانه خير شاهد على ذلك الدور الرومانسى المتواضع. ويبقى أنه يعد (أول) طارق حقيقى لباب التجديد، ورائد الدعوة إلى الرومانسية فى المشرق العربى، وإن عجز عن تحقيقها بشكل مطرد فى شعره. كما أن رعايته لبعض شعراء الجيل التالى عليه - بحكم سباحة نفسه وطول عمره - رشحته لدور الراعى العجوز لشعراء التجديد الشبان فيما بعد.

أما (الانعطافة الحقيقية) التى يمكن أن يؤرخ بها لظهور الرومانسية فى مصر فهى سنة ١٩١٣ التى ظهر فيها الجزء الثانى من ديوان عبد الرحمن شكرى (١٨٧٦-١٩٥٨) بمقدمة لزميله عباس العقاد (١٨٨٩-١٩٦٤). وفى نفس المرحلة كان شوقى قد قدم خلاصة قدراته فى تطويع القصيدة الإحيائية، بل إنه فى المدة من سنة ١٩٠٠-١٩١٤ كان شوقى قد اتجه بشكل واضح إلى شعر (المعارضة) لأعلام الشعر العربى محاولاً أن يحاكيهم، إن لم يطمح إلى أن يتفوق عليهم، بل إنه يكاد يتفوق على نفسه فى إطار الشكل القديم للقصيدة العربية^(١) - ثم ما لبث أن نفى إلى أسبانيا سنة ١٩١٥. كما أن الوظيفة الحكومية بدأت تقيد موهبة حافظ المتواضعة. وبدأت إسهامات الرومانسية فى مجالات وأنواع فنية أخرى تعزز وجودها الذى بدأ فى الشعر بصيحات

(١) طه وادى: شعر شوقى الغنائى والمسرحى ط. دار المعارف - ١٩٨١ ص ٥٤.

مطران ثم بإنجازات شكرى، الذى قدم ديوانه الأول «ضوء الفجر» سنة ١٩٠٩. ولا نصل إلى سنة ١٩١٩ حتى يكون شكرى قد أخرج سبعة دواوين، كما أصدر العقاد مجموعة من الدواوين أولها «يقظة الصباح» سنة ١٩١٦. كذلك أخرج إبراهيم عبد القادر المازنى (١٨٨٩ - ١٩٤٩) الجزء الأول من ديوانه سنة ١٩١٤ والثانى سنة ١٩١٧.

وأول ما يلاحظ على إنتاج هؤلاء الشعراء الثلاثة أنهم توقفوا تقريبا فى وقت مبكر من رحلتهم الشعرية، فالمازنى سنة ١٩١٧ وشكرى ١٩١٨ والعقاد سنة ١٩٢٩، حيث نشر دواوينه الأربعة فى مجلد واحد، ثم كاد يتوقف بعدها، ولم يعد للشعر إلا بعد سنة ١٩٣٣ حين أخرج ديوان «هدية الكروان»، الذى يعد بداية مرحلة ثانية فى شعره^(١).

وهؤلاء الثلاثة يقترب إنتاجهم من حيث الرؤية الشعرية والأسس الفنية، ويلتقون فكرياً حول مفاهيم نقدية وتقاليدي جمالية متقاربة، لدرجة أنهم يشكّلون - بالفعل - (مدرسة) هامة فى تاريخ شعرنا الحديث، رغم قصر المدة الزمنية التى جمعت بينهم إنسانيا، مما أدى إلى اغترابهم عن مجال الشعر: إبداعاً ونقداً، ثم اعتزاله بعد ذلك.. تقريبا.

وهناك (أغلوطة) يرددونها كثير من الدارسين - دون وعى حقيقى فيما يبدو بخطورة القضية - وهى تسميتهم لها بمدرسة «الديوان» نسبة إلى كتاب بنفس العنوان أخرجه فى جزئين العقاد والمازنى بين سنتى ١٩٢١ - ١٩٢٣. والخطأ بل الخطر فى هذه التسمية غير الصحيحة، هو أن هذا الكتاب ينقد ويهاجم، أكثر من كونه يرسى أسساً فنية أو يضع تقاليد جمالية. فالعقاد فيه ينقد شوقى، والمازنى ينقد المنفلوطى وشكرى أيضاً. ومعنى هذا أن الكتاب هجمة محمولة على أهم من فى الساحة الأدبية من الخصوم والأنصار، لذلك فأى «خطيئة تاريخية» يمكن أن تقترف حين تنسب مدرسة إلى كتاب يهاجم أهم مؤسسيها الحقيقيين. لقد كان شكرى فى مجال النقد يقوم بدور (المعلم الرائد) لهذه المدرسة حيث تتلمذ العقاد والمازنى عليه تلمذة حقيقية، وعرفهم بالنقد الإنجليز أمثال: هازليت وريتشاردز وإليوت، كما عرفهم بأهم شعراء الرومانسية الإنجليزية لاسيما شعراء «الذخيرة الذهبية» (The Golden Treasury) وغيرهم من أمثال وردزورث - شللى - كيتس - بيرون.

والعقاد والمازنى يعترفان بفضلهم على الحركة الأدبية كلها وعليهما بشكل مباشر، فيذكر المازنى «أنه أول من أخذ بيدى وسدد خطاى، ودلّنى على المحجة الواضحة، وأنبى لولا عونه المستمر لكان الأرجح أن أظل أخطب أعواماً أخرى، ولكان من المحتمل جداً أن أضل طريق الهدى»^(٢).

(١) طه وادى: جماليات القصيدة المعاصرة، ط دار المعارف، ١٩٨٢ ص ١٢٧.

(٢) راجع: اعترافات العقاد والمازنى بفضل شكرى عليهما فى:

محمد مندور: النقد والنقاد المعاصرون.

ط. نهضة مصر. (د. ت) ص ٥٢، ٥٣، ٥٤.

وفي مجال الشعر كان شكرى أسبقهم إنتاجاً وأفضلهم عبقرية وأغزرهم إبداعاً وأعمقهم رؤية. ومحمد مندور في تأريخه للشعر بعد شوقي يرى أن كليهما قد أخذ محوراً من المحاور الفنية لشكرى، بينما احتفظ هو بسايتيهما معاً. كما لم يصل أحدهما فيما أخذه عنه إلى ما وصل إليه من نضج فنى. «ومراجعة دواوين شكرى نجد أنه كان يجمع بين التيارين اللذين انفرد بكل منهما صاحبه: المازنى والعقاد، ونعني بهما التيار العاطفى الشاكى المتمرد المتشائم، وهو تيار المازنى فى شعره، ثم التيار الفكرى الذى تميز به العقاد فى شعره العقلى الإرادى الواعى بما يريد. وكأن كلاً من هذين الشاعرين قد أخذ عن شكرى التيار الذى يلائم طبيعته، وأما شكرى فقد احتفظ بالتيارين وسلط أحدهما على الآخر»^(١).

ولا نريد أن نتوقف عند مفهوم مرحلة بداية الرومانسية لماهية الشعر ووظيفة الشاعر، وطريقة وعيهم بتشكيل الصورة الفنية ومواقفهم الأدبية فى شعرهم - لأن ذلك كله ليس بعيداً عما ذهب إليه شعراء أبوللو، الذين سنتوقف عندهم فيما بعد - قدر ما يعيننا التأكيد على أن مرحلة البداية هذه استمرت بين سنتى ١٩١٤ وسنة ١٩٣١، وهى السنة السابقة على ظهور جماعة أبوللو، وأن الرائد والمعلم الحقيقى لهذه المدرسة هو شكرى. وللحق ومن أجل الحقيقة يجب أن تنسب هذه المدرسة إليه وتسمى مدرسة شكرى، وليس مدرسة «الديوان». كما أن تراث هذه المدرسة فى النقد سواء أصدر فى كتب أو مقدمات دواوين أو مقالات يشكّل حلقة متكاملة فى فهم الشعر ونقده، من وجهة نظر رومانسية متقدمة - استمدت كثيراً من آرائها عن النقد الإنجليزى الحديث. وقد حاول بعض الباحثين المعاصرين أن يربط تراث هذه المدرسة فى النقد بالتراث النقدى الإنجليزى^(٢)، وعلى هذا فإن تراث هذه المدرسة فى النقد أفضل مما هو عليه فى الشعر.

وتراث هذه المدرسة الشعرى لا يكاد يكون له جمهور قارئ، أو حضور يقظ فى إنتاج من جاء بعدهم من الشعراء. وإذا ما حاولنا أن ننظر فى تراث شكرى وهو أخصبهم إنتاجاً وأثراهم عبقرية، لنحاول تحليل ذلك، نجد فى ديوانه بعض ما يوحى بتوتر الفنان وقدرة الخلق وإمكانية التعبير. لقد كان شكرى موهبة أصيلة.. ولكنها بلا تجربة إنسانية حقيقية، أو هو عبقرية خصبة بلا قضية فكرية. إنه يكتب الشعر - فى مجمله - كما لو كان يؤدى تمرينات مدرسية محمومة لإثبات الوجود والتعبير المباشر عن الذات. ولكن أين هى - فى دواوينه - رؤيته المتسقة للكون، أو أين القضية الإنسانية التى شغل بها على الدوام؟ إنه كان يستوحى شعره من داخل ذات مغلقة على نفسها بعيدة عن صخب الحياة وحرارة الأحياء، وهو يعكس

(١) محمد مندور. الشعر المصرى بعد شوقي ج ١ ط نهضة مصر (د. ت) ص ١٠٠ .

(٢) راجع فى إثبات تأثر هذه المدرسة بالنقد الانجليزى:

- محمود الربيعى، فى نقد الشعر. ص ١٠.

- عباس محمود العقاد: شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى.

كتاب الهلال. القاهرة (١٩٧٢) ص ١٤١.

هذا الإحساس الواهم في قصيدة «الشاعر وصورة الكمال»:

قد حدثوا عن شاعر نابغ لم يعشق حُسن الغيد ولكنه
صورة حُسن صاغها لبُّه فصار كالطفل رأى بارقاً
يمد نحو النجم كفاً له فأينما سار تراءت له
مُجود الشعر شريف المقال هَامٌ بیکرٍ من بنات الخيال
وحَدُّها في الحسن حدُّ الكمال هاج له أطماعه في المحال
ويحسب النجم قريب المنال كما تراءى خادعاً لمع آل^(١)

وقد أسلمه الوهم... «وبنات الخيال» إلى نوع من التفلسف المجرد والتأمل الحزين. كما أن كثرة إنتاجه لم يساعد على سرعة تقبله - في حينه - فأسلمه هذا فنياً إلى مزيد من التأمل المجرد.. الأقرب إلى برودة النظم ورتابة التقرير، منه إلى حرارة الشعر وثورة الخلق، كما جعله يغترب إنسانياً، ويضيق بالناس معتزلاً الفن والحياة، لذا رثى نفسه في ذروة شبابه الفني والزمني (١٩١٥) في قصيدة بعنوان «شاعر يحتضر»:

ألقي الموت لم أنبئه بشعري وفي نفسي من الأبد اتساع
فمن للقلب يطربهُ بلحن ومن للكون يرمقه بفكر
ومعنى الخلد يصغر عند نفسي إذا ظمى الفؤاد إلى كمال
ولم يعلم سواد الناس أمرى تدور الكائنات بها وتجرى
يحن إليه من نظم ونثر؟ شبيه الكون في سعة وقدر؟
يضل الخلد في أنحاء فكري رأى طول الخلود كقييد شبر^(٢)

ويمكن هنا أن نلمح وجه شبه بين شكري الشاعر الناقد (أو غيره من زملاء مدرسته: العقاد والمازني) وبين س.ت. كولريدج الشاعر الناقد الإنجليزي (١٧٧١ - ١٨٢٤) ف شعر كل منها ليس بذى أهمية إذا ما قيس بنقده.

غاية ما نود أن نؤكد به بالنسبة لمدرسة شكري هذه، أن تراثها في النقد والتنظير الجمالي أروع بكثير من إسهاماتها الشعرية، وأنها بالنقد استطاعت أن تهد صرح المدرسة الكلاسيكية الحديثة في الأدب، وتحدد بوضوح ماهية الشعر وطبيعة الخيال ووظيفة الشاعر ومجال اهتماماته من وجهة نظر واعية بالذات الرومانسية وبالدرس الحقيقي للفن المعبر عنها.

(١) عبد الرحمن شكري. ديوان شكري ط. منشأة المعارف، الاسكندرية ج ٢ ص ١٣٠.
(٢) ديوان شكري ج ٣ ص ٢٣٤.

مرحلة ازدهار الرومانسية جماعة (أبوللو).. ومدرسة أبو شادى فى الشعر (١٩٣٢ - ١٩٥٢)

كانت مرحلة البداية الرومانسية للشعر (١٩١٣ - ١٩٣٢) مرحلة تأصيل للمفاهيم وتثبيت للقيم الجمالية؛ التى ينبغى أن يتكون منها البناء الفنى للقصيدة. ومن عجب أن الشعراء النقاد الذين قادوا هذه الحملة بحماس: شكرى - العقاد - المازنى - طه حسين، لم يكتب لواحد منهم - رغم وعيه النظرى بالفن - أن يصل إلى ما وصل إليه شعر شوقى الإحيائى فى هذه المرحلة. وهنا نصل إلى قضية خطيرة فى درس الشعر - أو الفن عموماً - وهى أن القضية الأساسية فى الفن ليست المعرفة النظرية، بقدر ما هى الطاقة الفنية التى يمتلكها الفنان. إن القيمة فى الفن - لا ترتبط بكونه إحيائياً.. أو رومانسياً.. أو حتى واقعياً، بل إن الفنان الكبير - غالباً - أكبر من أية مدرسة، وإنما ترتبط القيمة الفنية أساساً بقدرة الفنان على أن يلمح البعد الإنسانى الحقيقى فى عصره، وأن يعكس فنه - لا أزمة الذات المفردة فى حقبة تاريخية محددة، وإنما يرى فى تلك الأزمة، مدى عذاب الإنسان الخالد الوجود فى كل زمان ومكان. وفى تاريخ شعرنا العربى أسماء عديدة لهذا النموذج الفنى الخالد أمثال: أبو نواس «الحسن بن هانى» ١٤١ - ١٩١ هـ، وأبو الطيب المتنبى «أحمد بن الحسين ٣٠٣ - ٣٥١ هـ»، وأبو العلاء المعرى «٣٦٣ - ٤٤٩ هـ» وأخيراً أحمد شوقى الذى بُويع بإمارة الشعر العربى سنة ١٩٢٧، وسط ازدهار الرومانسية وفى أثناء الحملة الضارية عليه من نقادها.

وإذا كانت مرحلة بداية الرومانسية فى الشعر لا تستمر بشعرائها الجدد سوى تسع عشرة سنة من سنة ١٩١٣ - ١٩٣٢، حيث توقف شكرى والمازنى تماماً عن الشعر، وتوقف العقاد فترة بعد أن أخرج دواوينه الأولى فى مجلد واحد سنة ١٩٢٨. فى هذه المرحلة أيضاً.. توقف من أنصار المدرسة السابقة حافظ إبراهيم توقفاً شبه تام، وأما مطران فكان مقلداً بحكم طبعه الفنى ومزاجه الإنسانى، بينما شغل شوقى أكثر بمسرحه الشعرى.

لكن دورة الحياة لا تتوقف.. وكانت الفترة من سنة ١٩٢٨ إلى ١٩٣٢ هى «مرحلة النشأة لجيل جديد» من الشعراء بدأوا ينشرون شعرهم، ويعرفون الحياة الأدبية بأسمائهم إلى أن كونوا أول تجمع فنى فى حياتنا الثقافية الحديثة. وكان من هؤلاء على وجه الخصوص أحمد زكى أبو شادى (١٨٩٢ - ١٩٥٥) - إبراهيم تاجى (١٨٩٨ - ١٩٥٣) - على محمود طه (١٩٠٢ - ١٩٥٣) - محمد عبدالمعطى الهمشرى (١٩٠٨ - ١٩٣٨) وغيرهم الكثيرون.

وتبدأ هذه الجماعة الشعرية تقترب إنسانياً - كما تقاربت فنياً - لتشكل «جماعة أبوللو» سنة ١٩٣٢، التي قادت لواء الشعر في مصر حوالى ربع قرن، تمثل «مرحلة ازدهار» وخصوصية بالنسبة للرومانسية في الشعر.

جماعة أبوللو.. وظروف النشأة:

تشكلت هذه الجماعة في فترة تعد من أصعب الفترات التاريخية وأقساها في مصر الحديثة.. فقد تهادن القصر والإنجليز واتفقا على أن يسلبا مصر من أى حق ديمقراطى أو دستورى كسبته، واستطاعا - بمعاونة رئيس الوزارة محمد محمود (١٩٢٧ - ١٩٢٩) - ثم إسماعيل صدقى (١٩٣٠ - ١٩٣٥) أن يوقفا الدستور ويعطلا الحياة النيابية، ويقهرا كل رأى، ويجهضا أى محاولة للوقوف ضد استبداد الحكم. وتبع ذلك الاستبداد السياسى والقهر الفكرى قدر من الخراب الاقتصادى والظلم الاجتماعى، كما تأخرت حركة التعليم، وتعثرت كثير من الصحف والمجلات والنوادي الثقافية.

وسوف تشهد الفترة من ١٩٣٥ حتى نهاية الحرب الثانية عنف المد الثورى وقوة المقاومة للحكم المستبد، التى تتبدى في مظاهرات الطلبة والعمال وكثرة الأحزاب السياسية، ونشأة تكوينات عقائدية متطرفة مثل: الأخوان المسلمين والخلايا الشيوعية. كما أن نفس الفترة قد شهدت عنف الاغتيالات السياسية حيث قتل: أمين عثمان - أحمد ماهر - محمود فهمى النقراشى - حسن البنا وغيرهم.

وسط هذا الإطار الملتهب والمتأزم سياسياً واجتماعياً واقتصادياً ظهرت جماعة أبوللو في الفترة ما بين (١٩٣٢ - ١٩٣٥). والعقاد أول من أشار - دون وجه حق فيما نرى، وربما بدافع هوى شخصى - إلى وجود علاقة بين شعراء هذه الجماعة، والقصر (الملك فؤاد) ورئيس الوزراء (إسماعيل صدقى). ثم جاء محمد مندور فتسقط بعض القصائد التى مدح بها أبو شادى الملك فؤاد وفاروق - حيث يبدو أبو شادى وحده أهم من أنتج مدحاً في هذا السبيل - كأنما يريد مندور أن يثبت حقيقة هذه الدعوى، بينما حاول كاتب آخر أن يدفع عن أبي شادى هذا الوزر^(١). ولا ريب في أن بحث هذه القضية ليست له قيمة تذكر في مجال درس الأدب، إذ لا دخل لهذه المواقف الجانبية بقيم الفن ومكانة الفنان.

والحقيقة أن هذه الجماعة الشعرية لم تكن وحدها المجنحة في العواطف الرومانسية والتعبير

(١) لمزيد من التفصيل في هذه القضية يراجع:

١ - محمد مندور: الشعر المصرى بعد شوقى ج ٢ ص ٦٥.

٢ - عبد العزيز الدسوقي: جماعة أبوللو.

ط الهيئة المصرية (١٩٧١) ص ٢٨٥.

٣ - محمود أمين العالم، (ع. أنيس): في الثقافة المصرية.

ط دار الفكر، بيروت (١٩٥٥) ص ١١٨.

عن عذاباتها الفردية وغربتها النفسية، والبعد عن الإبداع في السياسة وقضايا المجتمع، بل إن معاصريهم في الإبداع الأدبي في أنواع أخرى - مثل الرواية - كانوا يشاركونهم نفس الموقف الفكري، فمن أسميناهم «بالرومانسيين الجدد» من كتاب الرواية أمثال محمد عبد الحليم عبد الله وعبد الحميد جودة السحار ومحمد فريد أبو حديد ويوسف السباعي قد سلكوا نفس السبيل^(١).

وعلى هذا يتفق أدباء الشعر والرواية في الوفرة الإنتاجية من ناحية، وفي كثير من السمات الفنية من ناحية أخرى، بل إن تلك السمة أيضاً ليست بعيدة عن بعض أدباء المسرح أمثال: توفيق الحكيم ومحمود تيمور وعلى باكثير وعزيز أباظة.

وقد وجد هؤلاء الرومانسيون على اختلاف إبداعاتهم الأدبية في صورة الحب الحزين المحروم، الذي ينتهي بالفراق أو الموت «معادلاً موضوعياً» ليأسهم في الحياة وعجزهم عن التصدي للواقع. وكانت صورة «الإنسان» في أدبهم فردية سلبية حزينة.. نجد هذا واضحاً على سبيل المثال في أشعار ناجي وعلى محمود طه وروايات محمد عبد الحليم عبد الله ومحمد فريد أبو حديد ويوسف السباعي وعبد الحميد جودة السحار. بل إن ازدهار الرواية والمسرحية التاريخيتين في هذه المرحلة، يدل دلالة أكيدة على الرغبة الواعية في الهروب من الواقع.. فكأنما الحياة - في تصورهم - قد صارت كما يقول ناجي «ملحمة السراب»:

والحيارى المشردون الظماء	السراب الخوون والصحراء
سنة أقفرت وأخرى خلا	وليل في إثرهن ليل
وتولى الرفاق والخلصاء	قل زادى بها وشح الماء
وجناحائى السقم والبرحاء	كيف للنازح الحبيب ارتحالي
وخطاى المقيدرات البطاء ^(٢)	وجراحى المستنزفات، الدوامى

لم يكن هروب «الرومانسيين الجدد» عن التصدي لقضايا الواقع إذن عشوائياً، أو صدفة قدرية.. بل عن وعى بأن صخرة الواقع الصلبة أقوى من سواعدهم الرقيقة، من هنا بعدوا عن المجابهة والاصطدام إلى الهروب والانعزال، يائسين - دون حق - من قدرات شعوبهم، بل حتى من قدراتهم الفردية. وأبو القاسم الشابي (١٩٠٩ - ١٩٣٤) أحد أعضاء هذه الجماعة يعبر عن هذه الروح اليائسة في قصيدة طويلة بعنوان: «النبى المجهول» يقول فيها:

(١) راجع التفصيل:

طه وادى: صورة المرأة في الرواية المعاصرة ص ١٤٨ وما بعدها.

(٢) إبراهيم ناجي: ليالى القاهر.

ط دار العودة بيروت (١٩٧٣) ص ٢١٨.

إنتى ذاهبٌ إلى الغابِ يا شعبي إننى ذاهبٌ إلى الغابِ على
 فى صميم الغاباتِ أَدفُنْ بؤسى ثم أنساكَ ما استطعتُ فما أنتَ
 بأهلٍ لخمركِ ولكأسعى سوف أتلو على الطيور أناشيدى
 وأُقضى لها بأشواقِ نفسى فهى تدرى معنى الحياةِ وتدرى
 أن مجدَ النفوسِ يقظةٌ حسٌ^(١)

وأبو شادى يؤكد نفس الفكرة اليايسة فى قصيدة له بعنوان «الوطنية» من ديوانه «الشعلة»
 (١٩٣٣) يقول فيها:

بلادى على رَغْمى أحبك دائماً وإن كنتِ داراً بالعقوقِ بناؤها
 وهبتكُ عُمري قبل مالى وصحتى وما صحتى مادامَ عندكُ داؤها؟
 وضحت أولادى ورزقى ولم أزل أضحي ونفسي لا يُلْبى نداؤها^(٢)

هذه الظروف العامة القاسية والتكوينات الخاصة الحاملة، هى التى دفعت بعض الشعراء - وعلى رأسهم أبو شادى - إلى تكوين (جماعة) تنشر روحاً من التأخى والتآلف بين الشعراء، رغم اختلاف مفاهيمهم الفنية وقدراتهم الإبداعية.. هى جماعة أبوللو. وأبو شادى - وكيل الجماعة والرجل الأول فيها - يعبر عن ذلك فى مقالته بالعدد الأول من المجلة الصادر فى سبتمبر ١٩٣٢، (والتي استمرت حتى نوفمبر ١٩٣٥) فيذكر أنه «نظراً للمنزلة الخاصة التى يحتلها الشعر بين فنون الأدب، واعتباراً لما أصاب رجاله من سوء الحال، وحيث كان الشعر من أجل مظاهر الفن، وفى تدهوره إساءة للروح القومية، لم نتردد فى أن نخصه بهذه المجلة التى هى الأولى من نوعها فى العالم العربى، كما لم نتوان فى تأسيس هيئة لخدمته هى جمعية أبوللو، وذلك حباً فى إحلاله مكانته السابقة الرفيعة، وتحقيقاً للتآخى والتعاون المنشود بين الشعراء. وقد خلصت هذه المجلة من الحزبية وتفتحت أبوابها لكل نصير لمبادئها التعاونية الإصلاحية».

كما جاء فى المادة الثالثة من دستور الجمعية أن أغراضها هى:

- (أ) السمو بالشعر العربى وتوجيه جهود الشعراء توجيهها شريفاً .
- (ب) ترقية مستوى الشعراء أدبياً واجتماعياً ومادياً والدفاع عن مصالحهم وكرامتهم.
- (ج) مناصرة النهضات الفنية فى عالم الشعر.

(١) أبو القاسم الشابي: أغاني الحياة.

ط الدار التونسية (١٩٧٠) ص ١٥٠.

(٢) أبو شادى: ديوان الشعلة.

ط القاهرة (١٩٣٣) ص ٩٤.

وتسمية الجمعية والمجلة بأبوللو (Apollo)^(١) يوحي من زاوية خفية باتساع مجالات ثقافتهم وإبداعهم، كما اتسعت وظائف ذلك (الإله) التي تتصل بالتنمية الحضارية ومحبة الفلسفة وإقرار المبادئ الدينية والخلقية، كما توحى من ناحية أخرى بالطموح إلى الوصول بالشعر العربى إلى مستوى عالمى من حيث القيمة الفنية.

* * *

مدرسة أبو شادى:

أحمد زكى أبو شادى (١٨٩٢ - ١٩٥٥) إنسان متعدد القدرات والمواهب، فهو «رجل الخيال وهو رجل الواقع، هو روحانى صوفى، وهو مادى شهوانى، هو عقل متأمل تجريدى، وهو عقل رياضى علمى، ينظم الشعر ويهتم بتربية الدواجن، يفكر فى القصيدة. ويلاحظ خلية النحل، يتطلع إلى الجمال ويراجع حساب مجلاته، يحدق فى السماء اللامعة ويذهب إلى معمله البكتروولوجى، فهو إذن يشرف على الطبيعة من ناحيتيها المعنوية والحسية، ويراهها كاملة فى الروح والمادة معا، فى الحلم والعمل معا، وهذا المزيج النادر يتعادل فى نفس الدكتور أبو شادى تعادلاً خارقاً»^(٢).

وقد انعكس كل هذا على حياة أبى شادى وفنه، فبجوار عمله الطبى وهوايته فى النحل، كان يمارس الصحافة وإدارة بعض الجمعيات الثقافية، ويبدع الشعر، غنائياً وقصصياً وأوبرالياً، بل شارك فى فن «الرسم»، وأقام لنفسه معرضاً فى أمريكا بعد أن هاجر إليها سنة ١٩٤٥. أكثر من هذا فقد كان يشعر أن من واجبه أن يكون «مؤرخاً أدبياً ناقداً فى آن واحد»^(٣). وهو يقر ذلك المزيج المركب فى تكوينه قائلاً:

أنا ابنُ هوائى أنا ابنُ فكرى ولستُ أعيشُ فى هذا الزمان
كأنى لستُ فرداً فى صفاتى ولكنى جموعُ فى كيانى^(٤)

وكان التكوين الفكرى والمزاجى لشاعرنا مركباً كما كانت وظائفه فى الحياة. كذلك صارت إبداعاته الفنية، تقرأ تراثه فتحس أنه من ناحية قد استوعب التراث القومى العربى بشكل

(١) (Apollo) أهم آلهة الأغريق فى الفن فى عصوره المبكرة، وكانت وظائفه تنحصر فى رعاية الموسيقى والتنبؤ والطب وحماية الرعاة والقطعان. ولم يكن له أهمية بالغة بالنسبة للزراعة وإنما كان متصلاً فى الغالب بالتنمية العالية للحضارة موافقاً لأصول القانون، مقررراً للمبادئ الأخلاقية والدينية العالية، محباً للفلسفة.. وقد وجد مبكراً منذ القرن الخامس قبل الميلاد.

The Oxford Classical Dictionary

لمزيد من التفاصيل يراجع:

editen by: M. Cary and others

Oxford press, 1964 p, 69, 9

(٢) مقال لإبراهيم المصرى بعنوان: شاعرية أبى شادى - أطراف الربيع ص ١٨٠.

(٣) أبو شادى: مسرح الأدب.

(٤) أبو شادى: أطراف الربيع.. ص ٩٩.

ط المؤيد، القاهرة، ص ١٥٩.

جيد، كما حاول أن يستفيد من الثقافة الغربية: إنجليزية - على وجه الخصوص - ثم فرنسية وألمانية أيضاً، بل قرأ الأدب اليهودي، وتعدى الغرب إلى الشرق، فقرأ لشعراء من إيران واليابان في كتاب Wisdom of east^(١).

كما ندرك من ناحية أخرى أنه كان يصور كل ما تقع عليه عيناه أو تتأثر به مشاعره، وهو ينتقل من فكرة إلى أخرى ومن موضوع إلى سواه ومن حالة نفسية إلى نقيضها.. فتحس كأنه مشغول بسد الفجوة بين السماء والأرض، وأحياناً أخرى كانت توتره الرغبة المطلقة في التعبير فيأخذ لوحة مصورة ويبدأ في وصفها شعرياً، ويبدو هذا بشكل لافت في ديوانه «أطياف الربيع»، حيث يؤكد هذا بقوله:

نعم منفاى أشعارى	وملقى النور والنار
أعيش بها على حدة	ونفسي عيش أحرار
أسجل كل ما حولي	وأخلق حلم أقدار
حزينا ساخطاً مرحاً	عتياً غير جبار
أعيش بكل معنى العيد	شر حين أنا به الزارى ^(٢)

هذه المواهب الكثيرة، والانتقالات الفنية المتعددة، لم تترك لشاعرنا فرصة لمزيد من الجودة في شعره، بل جعلت الكثير منه أقرب إلى المقطوعات، حيث كان ينتقل سريعاً كالنحل دون صبر أو تثقيف.

لكن المهم هنا - ومجال الحديث عن جماعة أبوللو - أن شعر أبي شادى سواء من حيث المحاور الفكرية والتجارب الإنسانية، أم من حيث طريقة التشكيل الجمالى وبناء الجملة الشعرية، أبعد من هذا فإن تكوينه الذاتى، وطريقة تقبله لوقع الحياة.. كل هذا يجعله (نموذجاً فريداً) لكل من ينتمى إلى جماعة أبوللو انتهاءً فنياً حقيقياً.

لقد تألفت هذه الجماعة في ظروف اجتماعية بالغة القسوة والصعوبة، وكانت تطمح - بتأثير من روح أبي شادى المؤسس لها - إلى تحقيق نوع من التآلف الإنسانى والتعاون الفنى بين الشعراء، لذلك لا نعجب إذ تولى رئاستها في البداية أحمد شوقى، وأن تضم شخصيات مختلفة، سواء فيما يتصل بالمذهب الفنى، أو بقدر الموهبة، فجمعت الكلاسيكى مع الرومانسى، والشيوخ مع الشباب، والمتوسطين مع الفحول.

لقد كثرت الأسماء الشاعرة وقت إشهار الجماعة، فكان من شعراء التقليد الإحيائى: عزيز أباظة - محمود غنيم - على الجندى - على الجارم - عبد الله عفيفى «شاعر الملك» - محمد مصطفى الماحى - محمود عماد - محمد الأسمر - أحمد الزين - إسماعيل سرى الدهشان.

(١) راجع أبو شادى:

مشرح الأدب ص ٢٠٨، ٣١٠، ٢١٣، ٤٢٤.

(٢) أبو شادى: أطياف الربيع ص ١٨٣.

ومن شعراء التجديد الرومانسي: أبو شادى - إبراهيم ناجى - على محمود طه (١٩٠٢ - ١٩٤٩) - حسن كامل الصيرفى (١٩٠٨ -) - أحمد رامى - مصطفى عبد اللطيف السحرى - مختار الوكيل - عبد العزيز عتيق (١٩٠٦ -) - سيد قطب - محمد عبد المعطى الهمشرى (١٩٠٨ - ١٩٣٨) - محمود أبو الوفا - محمود حسن إسماعيل - العوضى الوكيل - زكى مبارك - كامل الشناوى - صالح جودت (١٩١٢ - ١٩٧٦) - صالح الشرنوبى (١٩٢٤ - ١٩٥١) - جميلة العلايلى - محمد عبد الغنى حسن - عبد الرحمن صدقى - أبو القاسم الشابى. كل هذه الأسماء وغيرها من شعراء جماعة أبوللو، تنتسب - فى رأينا - إلى مدرسة أبى شادى فى الشعر بالفعل أو بالقوة. وهذا يعنى إما أنها: تعزف على نفس الأوتار الفكرية التى كان يعزف عليها أبو شادى، أو تكتب الشعر بنفس الطريقة الفنية التى كان يكتب بها. إننا لا نقصد بالمدرسة هنا التلمذة المباشرة أو التأثير الواضح بتراث المؤثر، إنما نعنى أن أبا شادى باعتباره رائداً - أصدر نداء الفجر أول ديوان له سنة ١٩١٠ - وصاحب أفق فكرى واسع وعبقورية فنية خصبة وتراث فنى متعدد، قد صار (إهاباً) فضفاضاً يتسع لكل من عداه ولا يتسع غيره له، ونحن هنا لا نفاضل من حيث الجودة الفنية أو القيمة الأدبية، وإنما من حيث تعدد الموضوعات الفكرية والتجارب الإنسانية فى تراثه.

وهذا يعنى أن كل خيط فكرى لدى شعراء الرومانسية الجدد، سنجد أسنسه أو ممثلاً له على الأقل فى شعر أبى شادى. إن تجربة ناجى الفنية فى الحب الحزين وشطراً من تجربة الهمشرى فى نفس الاتجاه تمثل زاوية واحدة فى تراث أبى شادى، وشعر الحب والإقبال على الحياة والقدرة على الوصف عند على محمود طه تمثل زوايا أخرى فى شعره، وشعر الحزن والتأمل الذى تميز به الصيرفى، سنجد له أيضاً نظيراً عنده، بل لقد تأثر ناجى بأبى شادى حين حاول أن يصور بالشعر بعض لوحات الفن وتماثيله. «وقد أعانه على ذلك - حيناً - المهندس الفنان سيد كريم الذى كان يجيئه باللوحات الأخاذة ويطلب منه أن يستوحىها، فيستجيب له.. وقد سجلت مجلة «العمارة» فى أوائل عهدها عدة قصائد من هذا اللون..»^(١).

وننتهى إلى أن أبا شادى بما ترك من مؤلفات نقدية، ومن تراث أدبى متنوع يعطى - مثل عبد الرحمن شكرى - صورة متكاملة لتراث جماعة شعرية هى جماعة أبوللو التى يمكن أن نستخلص منها الشعراء الرومانسيين الحقيقيين، والذين يمكن أن يكونوا (مدرسة) لها تقاليدها الفنية فى صناعة الشعر، بل إن تراثها - من حيث خصوصية التجارب الإنسانية أيضاً - قريب أو متقارب. وهذه المدرسة يجب أن تنسب إلى أبى شادى فهو الرائد الحقيقى لها، والمؤصل - فكراً - لجمالياتها، والذى اتسع تراثه لكثير مما احتوته من تجارب إنسانية.. وسهات فنية.

(١) صالح جودت: ناجى حياته وشعره.

ط المجلس الأعلى للفنون والآداب، القاهرة، ص ١٥٣.

الفصل الثاني
ناجى
السيرة.. و.. الموقف

السيرة مفتاح الصورة

...مناهج كتابة السيرة الأدبية في العصر الحديث:

فطن مؤرخو الأدب ونقاده منذ وقت مبكر إلى أهمية التعرف على سيرة الأديب (مفتاحاً) هاماً للدرس إنتاجه، وتراثنا العربي حافل بتراجم الرجال على اختلاف أعمارهم وإبداعاتهم، ومن نعم النظر في هذا التراث يتبين أن كتابة السيرة تتشكل بما يخضع له عصرها من رؤية اجتماعية، تحدد قيمة الفرد ودوره في التاريخ، كما تتأثر بمدى منهجية الدرس وعلمية التفكير.

وإذا كان القرن التاسع عشر يمثل مرحلة إحياء الأدب وبعثه، فإن القرن العشرين يمثل مرحلة العناية بسير الأدباء - وغيرهم من الأعلام المؤثرين في تاريخ الفكر العربي؛ وذلك يعنى أن العناية بالتعرف على سيرة الأديب تلت مرحلة التعرف على أدبه. ومن المنطقي أن يزدهر فن كتابة السيرة في ظل الفلسفة الرومانسية التي تولى من شأن (الفرد) وتحتفى بحياته وآثاره. وقد شهدت مرحلة ما بين الحربين ازدهاراً قوياً وشاملاً لكتابة فن السيرة الدينية والتاريخية والأدبية بشكل ملحوظ. وقدم كثير من النقاد - بعد تحولهم من مجال الإبداع - نماذج باهرة من تاريخنا الأدبي، وقد تصدى لكتابة سيرهم العقاد والمازني وطه حسين وهيكل وغيرهم، ورغم انطلاق كل منهم من إهاب الفكر الرومانسي بصفة عامة، إلا أنه كان لكل منهم منهج خاص في التأريخ للشخصية الأدبية، وأسلوب معين عرف به.

ولعل أوضح أسلوبين لمنهج الكتابة عن (الشخصيات الأدبية) العربية يمكن أن نتلمسها عند العقاد وطه حسين.

أما طريقة العقاد: فكانت تقوم على «التحليل النفسي» وتعتدُّ به اعتداداً شديداً، يتجلى هذا فيما كتبه عن «أبو نواس» - حيث حاول أن يبرر سلوكه الإنساني وتراثه الأدبي بعقدة «الرجسية» التي يعرفها بقوله «إنها شذوذ دقيق يؤدي إلى ضروب شتى من الشذوذ في غرائز الجنس وبواعث الأخلاق»^(١) - وفي كتابيه: جميل بثينة، وشاعر الغزل «عمر بن أبي ربيعة» يلتزم الطريقة نفسها، حين يصف جميل المحب المحروم بأنه شخصية «مازوكية» تحب تعذيب نفسها^(٢). ويتوقف عند مزاج عمر، الذي لا يملك أن يستعصم من التصابي، حيث تستغويه

(١) العقاد: أبونواس الحسن بن هاني.

ط الأنجلو، القاهرة، (دت) ص ٣٣.

(٢) العقاد: جميل بثينة.

ط دار المعارف - اقرأ العدد ١٣ ص ٤٣.

دواعيه^(١)». ويرى أن عمر كانت عنده «فحولة» في الشاعرية فقط، وليست الفحولة عنده في المزاج الفردى أو التكوين النفسى.

ويمكن أن يكون كتابه «ابن الرومى - حياته من شعره» انعطافه جديدة، لا في طريقته فحسب بل في التاريخ الحديث للسيرة الأدبية بشكل عام.. ورغم ذلك فإنه لم يتخلص كلية من التحليل النفسى، خاصة في الفصل الثالث - وهو من أهم فصول الكتاب، وقد عقده عن «حياة ابن الرومى كما تؤخذ من معارضة أخباره على شعره» - حيث يرى أنه كان مصاباً بنوع من اختلال الأعصاب يبدأ في تعريفه والتدليل عليه^(٢).

وقد أسهم إبراهيم ناجى في هذا الاتجاه التحليلى النفسى في كتابة السيرة بكتابه عن (بودلير) الذى ترجم له مستعينا بالتحليل لفهم حياته وأدبه، مبيناً كيف أصيب في طفولته بعقدة أوديب، كما يتوقف كثيراً ليشرح «المازوكية» عنده. ثم ينتقل إلى الحديث عن سادية بودلير من شعره. وهذه السيرة الأدبية التى كتبها ناجى مستخدماً أسلوب التحليل النفسى - مثل العقاد - كانت جديدة في حينها بسبب حداثة استخدام هذا المنهج، وهى ليست مستغربة أيضاً من ناجى الذى ألف كتابين في علم النفس هما: كيف تفهم الناس - رسالة الحياة.

وتنتهى إلى أن نسق العقاد في كتابة السيرة محاولة لمزج التحليل النفسى بالنقد الأدبى، ولانقدر أن نغمط العقاد حقه في تقديم - إن لم يكن اكتشاف - بعض هذه الشخصيات الأدبية الكبيرة، ولا فيما انتهى إليه من بعض آراء نقدية صائبة، ولكننا نستطيع التأكيد على أن هذه الطريقة في درس الشخصية الأدبية قد صارت تاريخاً انتهى أمره.

أما طريقة طه حسين: فتظهر في دراسته لأبى العلاء المنشورة سنة ١٩٢٢، ثم في «حديث الأربعاء» (١٩٢٢-١٩٢٣) وتبلور أخيراً في كتابه «مع المتنبى» سنة ١٩٣٧. ودرس السيرة كما انتهى إليه يعد أرقى صور الكتابة لهذا الفن في عصره، لذلك فقد أثرت طريقته في معاصريه بل تابعيه من الدارسين. وجوهر هذه الطريقة مستمد من النقد الفرنسى الحديث بصفة عامة، خاصة «هبوليت أدوليف تين» H. A. Taine (١٨٢٨-١٨٩٣) الذى ربط حياة الفرد «بالبينة والجنس والعصر». وانتهى إلى أنه ثمرة لهذه العوامل الثلاثة، «وأنت إذا استطعت أن تعرف كل الدقائق المحيطة بهذه العوامل الثلاثة، استطعت أن تضع للإنسانية من القوانين الثابتة ما لا سبيل إلى تبديله»^(٣). فطه حسين في دراسة سيرة المتنبى يتوقف عند الحياة السياسية والاقتصادية والعلمية، ويضيف إلى ذلك: أمر اجتماعى يتصل بشخص المتنبى وأسرته، ومكانه

(١) العقاد : شاعر الغزل.

ط دار المعارف - اقرأ العدد ٢ ص ٦١.

(٢) العقاد: ابن الرومى - حياته من شعره.

كتاب الهلال العدد ٢١٤ ص ٩٥-١٨٠.

(٣) محمد حسين هيكل: تراجم مصرية وغربية، ط مصر (د.ت) ص ٢٦١.

ومكان هذه الأسرة في طبقته الاجتماعية»^(١).

طريقة طه حسين تقوم إذن على المنهج التاريخي الذي يبصر في مواقف متقدمة منه العوامل الاجتماعية وتأثيرها على الأديب وأدبه. والملاحظ بصفة عامة عنده هو العناية بسيرة الأديب المترجم له إنساناً أكثر من كونه أدبياً؛ أى أن طه حسين إذا لم تكن تخلو نظراته في نقد الشعر من التأثير بالتراث البلاغي العربي، فإنه لم يستطع أيضاً الإفلات من التأثير بتراث فن السيرة القديم، الذي يحتفى بالفرد البطل حفاوة بالغة.

طريقة طه حسين - وهى أقرب إلى طبيعة الأدب - تقوم على الموازنة بين الأديب وأدبه في الدراسة، ومحاولة إيجاد نوع من التوازن والتعادل بينها عند الكتابة.

وهناك اتجاه جديد: أومن به وأدعو إليه منذ بداية دراستي لأدب محمد حسين هيكل (١٩٦٥) وانتهاء بأحمد شوقي (١٩٧٣) وهذا الاتجاه يواكب محاولات الطموح إلى منهجية النقد وضبط معايير، بحيث يصبح درس الأدب علمياً ذا وسائل محددة وأدوات دقيقة.. لأنه «ينبغي عند التأريخ للأدب، أن نخلصه من الأحاديث الخاصة عن حياة الشاعر، التي قد تكون حيثيات مسبقة تجعل الباحث - ومن باب أولى القارئ - يتخذ من الأديب (موقفاً) قبل أن يقرأ أدبه. من هنا جاءت ترجمتنا لحياة شوقي غاية في الاختصار والدقة، بحيث لا يتوه القارئ مع ترجمة حياة الأديب - المقدمة الضرورية لمعرفة مضامين فكره ومقومات فنه - وإنما يأخذ من هذه الترجمة ما هو ضروري لفهم أدب المترجم له»^(٢).

لقد اتسع مجال ضبط المنهج في كثير من العلوم الإنسانية - بعد كمال المنهج في العلوم الطبيعية - وهناك محاولات جادة تحاول الوصول إلى الموضوعية في درس الأدب. وتنطلق هذه المحاولات - ابتداء من جهود الشكليين الروس وانتهاء بالنقاد اللغويين في فرنسا، المستفيدين من تراث البنيوية (Structuralism) في الأنثروبولوجيا الاجتماعية - واضحة نصب أعينها نوعية الأدب الخاصة، التي تحدد وجهة التعامل في تفسيره، من حيث كونه نصاً (لغوياً) ذا سياق تاريخي، وكانت النتيجة المنطقية لهذا في تاريخ الأدب هي تخليصه من الثثرة التاريخية أو اللفظية الكثيرة حول حياة الأديب والملابس الخاصة حول نصوصه وتراثه.

إننا لا ننكر أن سيرة الأديب مفتاح رئيسي وهام لفهم الصورة الأدبية العامة لأدبه، ولمعرفة كثير مما يتصل بتفاصيلها وعلاقاتها، بل قد تتجاوز ذلك إلى كشف موقفه الفكري. وما (نحذر) منه في درس سيرة الأديب هو أن تُشغل فيها بحياة الإنسان وعصره عن جوهر تجربة الأديب وفنه، مما يترتب عليه أن الحكم الأخلاقي أو السياسي على حياة الأديب قد يجنى على تقويم قدراته الفنية، لقد كان يحلو للبعض مثلاً أن يدقق فيما إذا كان الأديب ولد ليلاً أم نهاراً.. ومن ولد معه في نفس السنة من العظماء أو المشهورين، وعلاقته بالسلطة الحاكمة،

(١) طه حسين: مع المتنبي. ط المعارف (العاشر) ص ٢٥.

(٢) ط وادي: أحمد شوقي ص ٦.

ومغامراته العاطفية، وعلاقاته الزوجية والأسرية، وهل كان كريماً جواداً أم زاهداً بخيلاً..؟ ويتحول دارس السيرة من محلل لأهم أحداث حياة الأديب إلى مخبر بوليس يتصيد أخطاءه وهفواته، ثم سرعان ما ينقلب إلى محام يصول ويجول مدافعاً عما اتهمه هو به، أو ما نسبته الغير إليه.. كأنما الأديب إنسان ينبغي أن يكون معصوماً من كل خطأ منزهاً عن أى صغار!!.

إن دارس الأدب ليس مدعيًا عامًا ولا مدافعًا خاصًا، ليس داعية سياسيًا ولا واعظًا أخلاقيًا. يجب أن تحدد - في عصر التخصص - وظيفة دارس الأدب، حتى نسهم في تطوير النقد الأدبي وتحديد قيمه ومناهجه. وأول خطوة في تحقيق هذا التطور هي التركيز على تحليل واقع النص الأدبي، مدركين بأن درس التاريخ العام والسيرة الخاصة - في مجال الأدب - قد لايسعفان كثيرًا على رؤية الأدب رؤية موضوعية.

* * *

سيرة ناجى:

عاش ناجى في القرن التاسع عشر (يوما وسنة) حيث ولد في ٣١ ديسمبر ١٨٩٨، لأب كان يعمل رئيساً لمصلحة التلغراف هو أحمد ناجى، وكان ذا شخصية مثقفة، يتقن الإنجليزية ويعرف الفرنسية والإيطالية معرفة جيدة. وله مكتبة كبيرة متنوعة (ورثها شاعرنا فيما بعد)، وقد كان لها بجوار ثقافة الأدب أثر في تشكيل ميوله الأدبية، لذلك يرى ناجى أنه كان «معلمى الأول» وأول هادٍ ودليل في طريق التأمل والتفكير^(١). ويقال إن أمه كانت إحدى قريبات الشيخ عبدالله الشرقاوى^(٢)، وينتهى نسبها إلى الحسين بن على، ووالد ناجى من أسرة مصرية صميعة، ينتهى نسبها إلى عائلة القصبي.

ولد ناجى في منطقة شبرا، حيث كانت يومئذ أرضاً زراعية ليس بها إلا بيوت تعد على الأصابع، وكانت ضاحية ريفية هادئة في حوض مدينة القاهرة. وفي هذا الجو البديع عرف الشاعر الحب - حب الصبا - لأول مرة، لذا فقد كانت شبرا هذه تعد «مدينة الأحلام» بالنسبة إليه. (ويمكن أن تكون قصة ناجى القصيرة «مدينة الأحلام» ذات علاقة ما بطفولته وحبه)^(٣). وفي سنة ١٩٠٤ التحق بمدرسة روضة الأطفال، ثم بمدرسة باب الشعرية الابتدائية في الفترة

(١) إبراهيم ناجى: مدينة الأحلام (الاهدام).

(٢) صالح جودت: ناجى حياته وشعره ص ٢١ وراجع أيضا:

- إبراهيم ناجى: أزهار الشر «يودلير» ص ١٤٧.

- احمد المعتصم باقه: ناجى شاعر الوجدان الذائق. ط الدار القومية-ص ١٥.

- شوقي ضيف: الأدب العربى المعاصر فى مصر. ط دار المعارف (١٩٥٧) ص ١٢٨.

- نعمات أحمد فؤاد: ناجى الشاعر، ط رابطة الأدب الحديث، القاهرة، ١٩٥٤.

- على الفقى: إبراهيم ناجى، ط الهيئة المصرية، القاهرة ١٩٧٧.

(٣) إبراهيم ناجى: مدينة الأحلام ص ٣.

من ١٩٠٧ - إلى ١٩١١. والشاعر يصف لنا كيف كان أبوه يقرأ عليه - في طفولته - ديكنز وكونان دويل وهارجارد وغيرهم من الشعراء والأدباء، إلى أن «نجحت في الابتدائية وسألني عما أريد أن يهديني إياه، قلت كتاب، فتهلل وجهه، واشترى لي قصة «دافيد كوبر فيلد لتشارلز ديكنز» وأوصاني أن أقرأها كلمة كلمة، وأن أستعين به في فهمها فصنعت. وقد كنا نسكن شبرا، وشبرا منذ ثلاثين سنة كانت بساطا أخضر شعريا بديعا، تتوسطه ساقية وعلى حفافيه شجرات حمير وتوت، فكنت أمضي إلى تلك المروج، ومعى صديق تأملاتي دافيد، فما زلت به حتى قرأته مثنى وثلاث ورباع، وما زال بي حتى خلق مني أديبا وشاعرا سامحه الله.

الحق أني لأدري أحسن القدر إلى أم أساء؟ أبي كان يحب ديكنز إلى ليصقل شعوري، ويزرع في الإنسانية ويعلمني التأمل والملاحظة. أما ديكنز فقد حبيب إلى الأدب على الإطلاق. وأما دافيد فقد خلق مني شاعرا وجعلني أبحث لي عن «دورا» أخرى أشرب من عينيها خمر الحياة وأتلقى من شفيتها أسرار الوجود. سامحه الله مرة ثانية، لقد عذبتني «دورا» هذه وشطرت روحي شطرين^(١).

ويبدو أن شاعرية ناجي قد ظهرت في وقت مبكر، حيث بدأ يقول الشعر في الثالثة عشرة. وقد وجهه أبوه - أستاذه الأول - إلى أحمد شوقي يومئذ فقرأه شاعرا وقصاصا، ثم أعطاه ديوان حافظ فلم يتقبله. وينتقل بعد ذلك إلى شاعر قديم هو الشريف الرضي (٩٧٠ - ١٠١٦م) بتوجيه من والده أيضا، فأعجبه فيما يبدو لركة غزله ومثاليته، ولم يكد ينتهي منه حتى كانت موهبته الشعرية قد ظهرت، ودرأته بصناعة العروض قد بدأت تستقيم. ومن نماذج شعر الصبا الذي قاله في الثالثة عشرة:

هل أنت سامعة أنيني	يا غاية القلب الحزين
يا قبلة الحب الخفي	وكعبة الأمل الدفين
إني ذكرتُك باكيا	والأفق مغبر الجبين
والشمس تبدو وهي تغر	بُ شبة دامعة العيون
أمسيتُ أرقبها على صخ	رٍ وموج البحر دُوني
والبحرُ مجنونُ العباب	يهيجُ ثائره جُنوني
ورضاك أنتِ وقايتي	فإذا غضبتِ فمن يقيني؟ ^(٢)

وانتقل ناجي بعد ذلك إلى مدرسة التوفيقية الثانوية (١٩١١-١٩١٧) بشبرا، وكان ينبغي أن يلتحق بالقسم الأدبي، «حيث كانت نزعتي للأدب طاغية، وكنت أعد نفسي لمستقبل أدبي، ولم تكن عندي فكرة عن الناحية العلمية الرياضية، غير أن الأقدار تلعب دورها بدون أن نعلم.

(١) إبراهيم ناجي: مدينة الأحلام ص ٢.

(٢) ناجي: وراء الغمام. ط دار العودة - بيروت ص ٢٤٣.

ففى السنة التى قررت فيها أن ألتحق بالقسم الأدبى، أرسل الله لنا معلماً سورياً لم يكذب ينظر إلى، حتى توسم فى شئنا لا أعلمه، جعله يؤمن بأننى قد أكون نابغة فى الرياضة، فوجه اهتمامه إلى، وكان قاسياً جداً، إذ كان يضربنى ويشتمنى وكثيراً ما دخل الفصل وهو ثمل، ثم أخذ يبسط هذا الظل بالضرب والشتم واللعن، وأنا صابر لأتفوه بكلمة. وكان رحمه الله طيب القلب يخفى خلف هذه القسوة نفساً من الذهب، فكان يلاطفنى بعد قسوته ويمد يده إلى بواجبات خاصة، ثم يعود فى اليوم التالى ويسألنى فى خشونة:

- هل عملت الواجبات؟

ولم أخيب ظنه مرة واحدة، وكان تقدمى سريعاً، جعله يزهو ويفخر بى، ثم أخذت قسوته تحتفى، وهو يقول:

- اطلع يا ناجى اشرح لهم التمرين.

لقد كان تأثير هذا المعلم فى مستقبلى كبيراً، فقد غيرت التحاقى بالقسم الأدبى، والتحقت بالقسم العلمى، ولتقدمى وتفوقى دخلت كلية الطب^(١).

ثم التحق بعد ذلك بكلية الطب (١٩١٦-١٩٢٣)، ويوضح كيف زواج فى أثناء دراسته بين المهنة والهواية، فيذكر «أخذت أدرس الطب على طريقة فنية، فقد كنت أبتدع لرفاقى الصور، واخترع لهم من فنون الكتابة ما يعينهم على الحفظ، وظللت كذلك إلى الساعة التى أكتب فيها هذا (١٩٥١)، أزاول الطب كأنه فن، وأكتب الأدب كأنه علم، أى أراعى فيه المنطق والتحديد والوضوح^(٢)».

وقد تخرج فى كلية الطب ومارس العمل طبيباً وعمره أربع وعشرون سنة. وبعد فترة عمل حر بالقاهرة، انتقل إلى سوهاج ثم المنيا (١٩٢٥-١٩٢٧) حيث عُين طبيباً بمصلحة السكك الحديدية.

ثم انتقل عمله إلى المنصورة (١٩٢٧-١٩٣١)، حيث التقى هناك بأحمد حسن الزيات وعلى محمود طه ومحمد الهمشرى وصالح جودت ومختار الوكيل وعلى أحمد باكثير، وكانت هذه فترة الخصوبة والنضج فى إنتاجه الشعرى، الذى بدأ ينشره لأول مرة فى جريدة «السياسة الأسبوعية» سنة ١٩٣٠ (قصيدة صخرة الملتقى). وفى سنة ١٩٣١ ينتقل عمله إلى القاهرة ويتزوج من السيدة سامية ابنة اللواء محمد سامى أمين محافظ العاصمة. وقد أنجب منها: أميرة - ضوحية - محاسن. وكانت ضوحية أقرب بناته إلى نفسه. وقد كتب فيها شعراً أكثر من غيرها فقد كانت أقرب إليه من كل أخواتها.

(١) صالح جودت: ناجى حياته وشعره ص ٤٣.

(٢) ناجى: فى معبد الليل. ط دار العودة - بيروت ص ٨٠.

وفي سنة ١٩٣٢ تنشأ «جماعة أبولو» ويعين (وكيلا) لها، كما كان أحد المحررين البارزين في مجلتها. وتنتهى مرحلة هامة من حياة الشاعر الطبيب سنة ١٩٣٤ بخروج ديوانه الأول «وراء الغمام».

* * *

ثقافة ناجي على ضوء شعره:

يكشف ديوان ناجي لمن يعين النظر، كيف أنه استطاع رغم بعد دراسته ومهنته عن مجال الفن أن يثقف نفسه - بعصامية - ثقافة باهرة على المستويين العربي والعالمي.

وقد استطاع كثير من شعراء هذه المرحلة: مرحلة مدرسة أبي شادي - كما حدث لشعراء مدرسة شكري - أن يحققوا لأنفسهم ثقافة عالية تزواج بين التراث القومي والوافد. وناجي يؤكد ذلك في تقديمه لديوان «أطياف الربيع» لأبي شادي بقوله: «نحن في مصر بين عاملين: عامل الأدب العربي بتقاليده وحرماته المتوارثة، وبين ماوصلنا من ثقافة أوربا، وبيننا نحن لا يمكننا مطلقاً أن تنفصل عن مجد قوميتنا، فإننا كذلك لا يمكن أن نهرب من تيار أوربا الذي غمرنا غمراً. يستحيل أن نعيش في عزلة، يستحيل ألا نقرأ باللغات التي تعلمناها. إذن فنحن لانزال نقرأ المتنبي مثلاً، ونحبه ونحفظ له، ولا يمنعنا ذلك من تناول ديوان للشاعر ت. س. إليوت، فيه شعر عصرى حديث، عليه طابع الزمن الحاضر بكل ما فيه من حركات اقتصادية واجتماعية، أو ديوان للشاعر أميل فارهارت مثلاً فيه شعر عن الآلات والمعامل».

ونأتى إلى ديوان ناجي فنجده يكشف بصفة عامة عن: فهم واضح للتراث الشعري قديمه وحديثه، والتأثر بامرئ القيس ومعلته^(١)، وبعنتره العبسي^(٢)، كما يبدو الاقتباس من أبي فراس الحمداني^(٣)، والتأثر بالبارودي.. فناجي حين يقول في قصيدة «في الظلام» التي مطلعها:

أليلاً ما أبقى الهوى في من رُشدٍ فردى على المشتاق مهجته رُدَّى^(٤)

نجد فيها شبهة معارضة للبارودي في قصيدة مطلعها:

ترحل من وادي الأراكِ بالوجدِ فبات سقيماً لا يعيدُ ولا يبدى^(٥)

(١) راجع قصيدة «دعابات» في ديوان: ليالى القاهرة، ص ٢٥٨.

(٢) راجع قصيدة «دار هند» في ديوان: الطائر الجريح، ص ١٦٥.

(٣) راجع قصيدة «في الظلام» في ديوان: ليالى القاهرة، ص ١١.

(٤) المصدر السابق ص ١٠.

(٥) ديوان البارودي : ج١، ص ٢٥٢.

وقد سبق أن ذكرنا أنه قرأ وهو صغير ديوان الشريف الرضى. ولعل أهم من يعترف ناجى بتأثره به من القدماء هو أبو الطيب المتنبي (٢٠٣ - ٣٥١هـ) يقول: «والذى جعلنى أحبه رجولته التى تبدو فى كل بيت»، وأحبه أيضا لأنه كان «إنسانا» يتكلم على لسان الإنسانية بأجمعها، يشرح القلق المستمر فى أعماقها، والعذاب الملازم لأعصابها^(١).

أما بالنسبة للمحدثين غير البارودى.. فقد قرأ أحمد شوقى: شاعرا وروائيا فى طفولته، ويعكس قوة الإحساس والتأثر به أنه يرثيه بأربع قصائد كاملة فى ديوانه.

وفى تقديمه لديوان أبى شادى أطياف الربيع يذكر تأثر جماعة أبوللو بشوقى وحافظ ومطران... الذى يقول عنه «وأعتقد أن أثر مطران علينا كان واضحا». «ونفى التأثر بحافظ لا يحتاج إلى مناقشة، أما مطران فأثره شبه معدوم أيضا، ولعل أبلغ دليل على ذلك أنه حين مات لم يرثه سوى بأبيات ثلاثة^(٢).

هكذا يتضح - بصفة عامة - أن علاقة ناجى بالتراث الشعرى العربى علاقة قوية، وأنه قد استوعب وقرأ كثيرا فى التراث القديم والحديث، بما وفر لجملة الشعرية: سلامة فى البناء اللغوى، وقدرة على الدلالة الفنية، ونعمة موسيقية عذبة.

أما فيما يتصل بالثقافة العالمية: فقد استطاع ناجى أن يصل فيها إلى درجة محمودة من القراءة والدرس.. يبدو أثرها بصفة عامة واضحا فى شعره وأدبه النثرى... وفيما كتبه عن علم النفس. أما عن الأدب الإنجليزى فقد قرأ لكثير من شعرائه أمثال: شلى - كيتس - بيرون - وردزورث - بيتس - إليوت - شكسبير، الذى ترجم له كتابا لم ينشر هو «أغاني شكسبير». ويبدو أنه قد اتجه إلى شكسبير فى فترة المحنة التى صادفته بعد صدور ديوانه الأول، لذلك يقول شقيقه محمد ناجى عن هذا الكتاب إنه قد «شفاه مرة من داء وبيل^(٣)».

ونقرأ الجزء الأول من ديوانه فنجد يترجم شعرا قصائد للشاعر الألمانى «هينة» والفرنسى «ألفرد دى موسيه» و«لامرتين»^(٤)، فقد كان يجيد الفرنسية أيضا ويعرف اللغة الألمانية. وقد سبق أن ذكرنا أنه اعترف فى مجال القصة بقراءة «تشارلز ديكنز» و«كونان دويل» و«هاجارد» مؤلف قصص شارلوك هولمز. وقد قرأ كثيرا من هذه القصص منذ وقت مبكر بالإنجليزية - بتشجيع من والده. وقد كتب مقالة عن الروائى الإنجليزى «ويلز» وترجم قصصا «لتشارلز مورجان» الإنجليزى، و«لويجى براندللو» و«دانونتيو» الإيطاليين^(٥). كما ترجم أيضا رواية «الجريمة والعقاب» للروائى الروسى «دوستوفسكى».

(١) ديوان فى معبد الليل، ص ٩٦.

(٢) المصدر السابق ص ٤٧.

(٣) ناجى: أزهار الشر، المقدمة.. ص ٥.

(٤) ناجى: وراء الغمام، ص ١٥٥ - ١٥٧ - ١٦٨.

(٥) ناجى: مدينة الأحلام، ص ٦ - ١٩ - ٧١ - ١٠٠.

وتكشف كتبه ومقالاته وترجماته للشعر والمسرح وكتابه عن «بودلير» الشاعر الفرنسي أن ثقافته الغربية - خاصة الإنجليزية والفرنسية في مجال الشعر والقصة - كانت قوية وعميقة. وبيان علاقة التأثير والتأثير عنده ليس من اليسر التحدث عنها إلا بعد دراسة تحليلية دقيقة، لذلك فنحن نرصدها (قضية) تحتاج إلى جهد خاص في إطار الدرس المقارن.

* * *

محنة الديوان الأول:

قوبل ديوان ناجي الأول ١٩٣٤ بحفاوة من الجمهور.. ولكن نقد طه حسين وغيره، ساءه وأدمى روحه. والحقيقة أن طه حسين قد ظلم ناجي حين حكم على شعره بأحكام لفظية عامة، واتهمه بأنه «شاعر هين لين.. وأن شعره أشبه بموسيقى الغرفة»^(١)، ثم أخذ يتجنى على الديوان وصاحبه ببعض الملاحظات الجزئية المتناثرة حول قصيدة واحدة هي «قلب راقصة». ولعل أبلغ ما ساءه هو المقارنة غير العادلة بينه وبين علي محمود طه، حيث تعصب له طه حسين وفضله على ناجي، لأن طه حسين وعلي محمود كانا عضوين في حزب الوفد.

وفي يونيو سنة ١٩٣٤ سافر ناجي إلى باريس ثم لندن لحضور مؤتمر طبي... ويبدو أن اكتتابه قد تسبب في كسر ساقه أثناء السفر، فقد كانت نفسه حزينة بسبب نقد طه حسين، والعقاد الذي أطلق عليه «شاعر الرقة العاطفية» مرة... وشاعر «الظرف» مرة ثانية، ثم مضى يتهمه بالسرقة من بعض أشعاره^(٢). ويبدو أيضاً أنه حدثت في نفس الفترة جفوة بينه وبين زميله وصديقه علي محمود طه.. ثم، عداوة بينه وبين عبد الحميد الديب مما جعله يصف هذه الفترة بقوله:

هي محنة وزمان ضيق وتكشفت عن لاصديق^(٣)

واشدت وطأة المحنة عليه فقد خرج من البلاد بهم وعاد إليها بهمين:

هتفتُ وقد بدت مصرُ لعيني رفاقي ، تلك مصر يارفاقي
خرجتُ من البلاد أجرُ هي وعدتُ إلى البلاد أجرُ ساق^(٤)

ويبدو أن ناجي قد عاد من الخارج وفي نيته أن (يعتزل) الشعر والشعراء، من هنا شغل بكتابة القصص القصيرة^(٥)، والترجمة للمسرح والمشاركة في الندوات. كما أشرف في نهاية

(١) طه حسين: حديث الأربعاء، ط. دار المعارف، ج ٣ ص ١٥٠.

(٢) ناجي: في معبد الليل، ص ٩٦ - ٩٧.

(٣) ناجي: الطائر الجريح، ص ١٦٩.

(٤) ناجي: ليالي القاهرة، ص ٩٣.

(٥) في مجال القصة القصيرة أحصيت له (خمسين) قصة، نُشرت في الفترة بين سنة ١٩٣٣-١٩٥٣ في مجلة: الجامعة، والأسبوع، وحكيم البيت، ومجلتي، والرواية، والمجلة الجديدة، وآخر ساعة، والقصة، والإذاعة، والجيل الجديد.. وصحيفة كليبواترا، والنداء.

وقد نشرت مختارات منها في: مدينة الأحلام - وأدركنى يا دكتور.

سنة ١٩٣٤ على مجلة «حكيم البيت» وتحول إلى دراسة «علم النفس» والتأليف فيه، حيث أخرج فيما بعد كتابين هما: رسالة الحياة - كيف تفهم الناس.

وقد انتقل بعد ذلك إلى العمل في وزارة الأوقاف، حيث قضى فترة عمل مريجة رئيساً للقسم الطبى بها، عاصر فيها ثلاثة من وزرائها هم: عبدالمهادى الجندى - إبراهيم الدسوقي أباطة - عبدالحميد عبدالحق.

ويبدو أن الشاعر بدأ يحس بالتمزق البالغ أثناء هذه الفترة بين الشعر والطب، ثم بين الشعر والقصة.. وبين التعلق بجمال الفن والجد من أجل لقمة العيش المرة... ثم -وهذه حقيقة أمر- بين زوجة يعاشرها ولا يحبها... وبين حب ينشده ويعجز عن تحقيقه.

وناجى يعبر عن إحساسه الحزين في هذه المرحلة عند تقديمه لكتاب «مدينة الأحلام» الذى جمع فيه بعض قصصه ومقالاته: «ما أظلم القدر، فقد شاء أن أكون طبيباً، وليس بالطب من حرج، إنما الحرج أن يكون الخيال مركباً في طبيعة إنسان، فإذا القدر يواجهه بالواقع ويصدمه، وإنما الحرج أن يكون الشعر مركباً في طبيعة إنسان، فإذا بالقدر يضعه فوق أسنة المادّة، ويرجه في الدائرة التى لا شعر فيها ولا خيال.

.....

بالأمس أخرج الشاعر ديوانه.

واليوم قد أخرج القاص ما لديه من قصص، وأفضى المفكر بما أنتج من فكر. غداً ينطوى الشاعر ويُنسى القاص، ويتلاشى المفكر... غداً يتغلب القدر ويهزم الخيال وتحطم الروح أعز أمانيتها وأغلى ميولها، غدا تحرقها وتنظر إلى هليها، كما تنظر إلى الشفق والشمس ذاهبة، غدا فراغ^(١)».

ويبدو أن نفسية ناجى لم تبرأ حتى كتب ردّاً أرسله إلى طه حسين بعنوان «المنفى الحر^(٢)»، يناقش فيه ما قال عنه.

* * *

المرحلة الأخيرة:

القدرة الحقة أكبر من أى انفعال، لذلك سرعان ما عاد ناجى إلى الشعر - وإن لم تنقطع صلته بالنثر الفنى: قصة ونقدا وترجمة. وقد أصدر بعد ذلك ديوانه الثانى «ليالى القاهرة» (١٩٤٤) ثم «فى معبد الليل» (١٩٤٦). ثم نشر بُعيد وفاته الجزء الأخير من ديوانه «الطائر الجريح» (١٩٥٣). لكن هذه الأجزاء الأربعة (لاتضم كل شعره)، فما تزال هناك بعض قصائد

(١) ناجى: مدينة الأحلام، ص ب ج.

(٢) صالح جودت: ناجى حياته وشعره، ص ٨٦، والنص مثبت فى آخر هذا الكتاب.

ومقطوعات عند أسرته وفي الدوريات، ماتزال في حاجة إلى الجمع والتحقيق، حتى لاتعاد الكارثة الأدبية التي وقعت فيها اللجنة التي شكلت لجمع ديوانه من: أحمد رامى وأحمد هيكمل ومحمد ناجى وصالح جودت بتكليف من المجلس الأعلى للآداب والفنون، فإذا بالديوان يصدر ثم مايلبث أن يصادر لأنه أضاف إلى الشاعر بعض ما ليس له... كما أسقط أيضاً بعض ما له من شعر في الدوريات.

وفي سنة ١٩٤٥ أصدر ناجى بالاشتراك مع إسما عيل أدهم أول كتاب عن توفيق الحكيم، ثم أنشأ في سنة ١٩٤٦ «رابطة الأدباء» وكان يرعى فيها بعض الأدباء الشبان.

وكان ناجى - في هذه المرحلة - ضعيف البنية «تحدق إليه فترى رجلاً هزلاً متوسط القامة، منكمش الأعضاء، أصلع مقدمة الرأس، ناعس العينين، مديد الذقن، يمشى وكأنه يتعثّر، يصمت وكأنه غير موجود، يقبع في ركن من القهوة وغليونه في فمه، وكأن سنة من النوم قد استغرقتة، ثم يتكلم بغتة ويفيض، ولا يفتأ يتحرك ويتلفت، ويلوح بذراعيه تلويحاً عصيباً متداركاً، فتحس لفورك رحابة نفسه واضطرابها وضيقها بما تحمل^(١)».

وعلى الجملة فقد عاش ناجى سنواته الأخيرة قلقاً معذباً شبه مطارد، كثير من الأدباء يسيئون إليه بحجة أنه طبيب، وبعض الأطباء - في مجال العمل - يرونه أديباً لاشأن له بالطب، وقد أثر كيد الحاسدين له، حيث أنزل سنة ١٩٥١ من وظيفة مدير للقسم الطبى بالأوقاف إلى وظيفة مراقب. وفي آخر سنة ١٩٥٢ - أعفى من الوظيفة أو طرد منها بحجة أنه غير منتج^(٢). وكانت هذه الوشاية وتلك الحادثة من أهم الدواهي التي أنهت حياته الحزينة، فبات فقيراً... مريضاً... وحيداً..!!

وكان يعذب ناجى أيضاً جوعه العاطفى وظمؤه الروحى اللذان لم يشبعا منذ فُجع في حبه الأول.. وحرم منه.. وعاش رغم الزواج -الذى ضعفت روابطه في أخريات حياته- محروماً من نعمة الحب وسعادة الحنان «في دنيا هجير كلها»، كأنما يرددن قول أبى تمام:

نَقْلُ فَوَادِكْ حَيْثُ شِثَّتْ مِنْ أَلْهَوَى مَا الْحُبُّ إِلَّا لِلْحَبِيبِ الْأَوَّلِ

كان يؤلمه أيضاً ما ساد مجتمعه من بؤس وخراب اشتد ليهيها بعد الحرب العالمية الثانية، كما مزقه عمق الثقافة وسعتها... ورهافة الشعور وشدة التوتر... في واقع عام سطحي التفكير بليد المشاعر. ثم هناك علة الصدر ومرض السكر يقعدان جسده عن بعض ما كانت تسمو إليه روحه.

(١) المرجع السابق ص ٢٥.

(٢) شكلت الحكومة العسكرية في سبتمبر ١٩٥٢ - لجنة برئاسة د. اسما عيل القباني لإعفاء غير المنتجين من الموظفين. وكان ممن قررت اللجنة طردهما من الأدباء: ناجى - الذى كان يعمل في الإدارة الطبية بوزارة الأوقاف - وتوفيق الحكيم، الذى كان مديراً لدار الكتب. لكن جمال عبد الناصر تدخل شخصياً لوقف قرار الطرد بالنسبة للحكيم، وأما ناجى فلم يجد من يدافع عنه!!

ونظر حواليه فلم يحس أى رضى، ولم يجد أن الحياة قد وهبته أى نعمة، معنوية كانت أم مادية، من هنا ودّع الدنيا شبه مريد للموت... فمات - مجسدا (محنة) المثقف في مجتمع متخلف - في يوم ٢٥ مارس سنة ١٩٥٣، ودفن في مسجد جده لأمه الشيخ عبدالله الشرقاوى بجوار مسجد الحسين. لقد مات ولسان حاله يقول:

«وداعاً أيها الشعر.

وداعاً أيها الفن.

وداعاً أيها الفكر.

وداعاً .. ودعة مرة وابتسامة أمر^(١)».

وحياة ناجى تذكّرنا بحياة الشاعر الإنجليزي جون كيتس (١٧٩٥-١٨٢١) الذى كان يتدرب على مهنة الطب، بينما كان منصرفاً بقلبه إلى دراسة الأدب والشعر، كما يتشابهان في أن ثقافة كليهما المدرسية في مجال الأدب كانت بعيدة عنه، ورغم ذلك فقد استطاعا بشيء من العصامية أن يحصلوا من الثقافة الأدبية والفكرية قدرا كبيرا. كما أن كليهما كتب القصة بجوار الشعر، وإن كانت قصص كيتس شعرية بينما قصص ناجى نثرية. كما أن صحة كليهما كانت ضعيفة ومات كلاهما بالمرض: كيتس بالسل، وناجى بالسكر والصدر.

وأخيراً يتفقان في أنها طبيبان وشاعران رومنسيان عظيمان، وناجى يوضح العلاقة الإنسانية بين الطب والشعر فيقول:

والناسُ تسألُ والهواجِسُ جمةً:	طبٌّ وشعرٌ كيف يتَّفَقانِ؟
الشعرُ مرحةُ النفوسِ وسرُّه	هبةُ السَّماءِ ومنحةُ الديّانِ
والطبُّ مرحةُ الجسومِ ونبعُّه	من ذلك الفيضِ العلىّ الشَّانِ
ومن الغمامِ ومن معينٍ خلفه	يجدانِ إلهامًا ويستقيانِ ^(٢)

رحم الله شاعرنا، فقد رحل عن الحياة جسده المريض وقلبه الممزق.. لكنه ترك تراثاً خالداً لا يبلى.. ولا يُنسى. وما أحرانا أن نقول عنه - ما قاله هو في رثاء صديقه الشاعر محمد الهرواي^(٣):

ذلك الشاعرُ قد واساكُم	وبكى آلامكم كل البكاء
ذلك الشاعرُ قد غنَّاكم	صادحاً في أيَّكم بُشرى الهناء
وأولو الشعرِ المصاييحُ التى	حطمتهنَّ رياحُ الصحراء
خُلدتْ أنوارهم رغم البلى	وبها المدلجُ فى النجم استضاء
سوف يفنى القول إلا قولهم	وموت الناس إلا الشعراء

* * *

(٣) ليالى القاهرة: ص ٦٢.

(١) ناجى: مدينة الأحلام، ص د.

(٢) ناجى: ليالى القاهرة، ص ٢٤٩.

الموقف الأدبي... في إطار البنية الفنية

. البنية .. و .. الموقف:

بسّطت الوظيفة السحرية الأولى للفن ظللاً كثيرة على طريق درسه من وجهات نظر تبدو متباينة أحياناً، مما جعل ناقدًا مثل «ريتشاردز» يفتح كتابه «مبادئ النقد الأدبي» بفصل عن فوضى النظريات النقدية.

وقد تفرع الدرس النقدي - في مرحلة أخيرة - إلى ناحيتين:

بحث في الشكل يناقش الأدوات والوسائل الفنية، وآخر في المضمون يتناول الأفكار والقضايا الموضوعية. «غير أن التفريق بين الشكل كعامل فعال من الناحية الجمالية، وبين مضمون غير فعال من الناحية الجمالية يلقى صعوبات لا يمكن تجاوزها. فلدى النظرة الأولى قد يبدو الفاصل بينهما محددًا بالقسطاس. ولئن فهمنا من المضمون الأفكار والانفعالات التي ينقلها عمل أدبي، فإن الشكل سيضم كل العناصر اللغوية التي تم بها التعبير عن المضمون. على أننا إذا تفحصنا هذا التفريق تفحصًا أدق وجدنا أن المضمون يتضمن بعض عناصر الشكل. ومن الأفضل أن نستخدم مفهوم (البنية) فهو يشمل كلاً من المضمون والشكل بقدر ما ينظمان لأغراض جمالية، فالعمل الفني قد اعتبر إذن نظاماً كلياً من الإشارات، أو بنية من الإشارات تخدم غرضاً جمالياً نوعياً»^(١).

وبنية العمل الأدبي - كأي نشاط معرفي - تقدم خبرة موضوعية وفلسفة فكرية للواقع الإنساني، بيد أن الأدب لا يقدم رأياً وإنما يشكل (رؤية)، ولا يعكس محاكاة مباشرة للواقع، وإنما (موازاة رمزية) له ومعادلاً موضوعياً لكل ما ينفع به الفنان، وهو إذ يصور قضية ما - في سياق تاريخي محدد - فإنه ينطلق من موقف فكري إزاءها، غير أن موقف الفنان لا يسجل بشكل تقريرى مجرد، وإنما يصور بطريقة أقرب إلى (التأثر الانفعالي) يعبر عنها (جمالياً) بلغة الفن الرمزية.

وحين نلتقى بالتجربة الأدبية نحاول - في البداية - أن نتخطى تأثيرها الانفعالي، لنصل إلى جوهر (الموقف) الأدبي، الذي ساعد على صياغتها الجمالية، وعلى هذا فالموقف يمثل رؤية الأديب للحياة والبشر والطبيعة والكون.

إن الفنان ينطلق من مثير محدد، أو حقيقة نسبية لفرد في لحظة تاريخية معينة، ثم يتجاوز

(١) ويليك - وارين: نظرية الأدب، ص ١٨٠، ١٨١.

النسبى إلى المطلق، ومحنة الفرد إلى (قضية الإنسان). وعلى قدر لمح البعد الإنسانى لجوهر الموقف المعبر عنه تتجاوز التجربة الأدبية المعطى التاريخى إلى استشراف الحلم الفنى، وتصبح أسطورة دائمة الثراء والخصوبة، فالفن الحقيقى مهما يكن وليد عصره، فإنه يحمل قيمة ثابتة من قيم الإنسانية الخالدة.

وناجى - شاعرنا - يلمح هذا الجانب الخالد فى القيمة الفنية، حين يشيد بمسرحية «مجنون ليلي» عند رثائه لأحمد شوقى فيقول:

يا للقلوب لقصة بقيت على	قدم العصور جديدة الأنبياء
هى صورة الطيف الحزين وصورة الـ	قلب الطعين مجللاً بدماء
هي قصة الدنيا، وكم من آدم	منّا له دمع على حواء
كل به «قيس» إذا جنّ الدجى	نزع الإباء وباح بالبرحاء
فإذا تداركته النهار طوى المدا	مع فى الفؤاد وظن فى السعداء
لا تعلم الدنيا بما فى قلبه	من لوعة ومرارة وشقاء
كل له «ليلى» ومن لم يلقها	فحياته عبث ومحض هباء
كل له «ليلى» يرى فى حبها	سرّ الدنى وحقيقة الأشياء ^(١)
ويرى الأمانى فى سحر غرامها	ويرى السعادة فى أتم شقاء
الكون فى إحسانها والعمر عند	مدّ حنانها والخلد يوم لقاء ^(٢)

كل ما سبق يعنى بالضرورة أن الشاعر يتضمن فى إهابه (مفكراً) له إدراكه الخاص لواقعه. وناجى شاعرنا ينطلق - مثل معظم الرومانسيين - من فلسفة فردية قدرية، ذات إدراك عاطفى للكون.. ومن رؤية للعالم، تؤمن بالحب سبيلاً لسعادة البشر. ولكنه حين ارتطم بصعوبات الواقع وقسوته، واضطرابه: السياسى والاجتماعى والاقتصادى، عاد محطماً يائساً، لم يستطع أن يحقق السعادة العاطفية أو التكيف الاجتماعى.

المسح الدنيا بعينى سئم	وأرى حولي أشباح الملل
راقصات فوق أشلاء الهوى	مُعولات فوق أجداث الأمل ^(٣)

لقد أدرك الشاعر وما أرهف حواسه، ضراوة الواقع وخشونة الحياة الاجتماعية، وحين أحس بعدم القدرة على التصدى النبيل لقسوتها والعجز عن القيام بدور فى إصلاحها، جسّد ضيقه فى الحياة ويأسه منها فى رؤية رومانسية لها إطار فكرى خاص، ذو أصوات متعددة ودلالات متنوعة، لذلك سنحاول أن نتبين موقف ناجى الأدبى، من خلال ما يمكن أن نفسير به شعره.

* * *

(١) ليلي: محبوبة، الدنى: الدنيا.

(٢) ناجى: وراء الغمام ص ٢٢٠.

(٣) ناجى: ليالى القاهرة ص ٤٩.

أصوات الشعر

حين نحاول كشف موقف الشاعر^(١) من خلال شعره، سنجد أن التجربة الأدبية بناء على ماسبق يمكن أن تفسر على أكثر من مستوى، فهي تعد بالدرجة الأولى استجابة مباشرة لقضية يعيشها إنسان.. أى تعبيراً عن موقف نسبي خاص في إطار سياق تاريخي محدد، لذلك يمكن أن يكون الصوت الأول للقصيدة هو محاولة تفسير وشرح الزاوية الإنسانية الخاصة المباشرة التي يعالجها الأديب. وهذا يمثل المستوى الأول في الدلالة العامة للنص.

ولكن الفن العظيم يتجاوز - دوماً - المباشرة في التعبير والنسبية في التصوير إلى لمح البعد الإنساني والحقيقة المطلقة في التجربة الأدبية.. أى أنه يعبر - بموازاة متعادلة - عن محنة الفرد في نفس الوقت الذي يرصد فيه قضية الإنسان.. وهذا الجانب المطلق في الفن يمكن أن يعد الصوت الثاني للقصيدة... أو المستوى الثاني في الدلالة.

كما يمكن أن تعد التجربة الأدبية - في حد ذاتها أو في إحدى زواياها معادلاً موضوعياً (Objective Correlative) لحقيقة أخرى وراءها كما يرى «إليوت»، الذي يذهب إلى «أن الطريق الوحيد للتعبير عن الانفعال في صورة فنية ينحصر في مجموعة من الأشياء أو على موقف، أو على سلسلة من الأحداث تكون بمثابة صورة للانفعال الخاص^(٢)».

وحين نعد التجربة الأدبية بما تعبر عنه من موقف إنساني خاص معادلاً موضوعياً لحقيقة أخرى تترجمها في الواقع، ويعجز الفنان - بالوعي أو اللاوعي - عن التعبير المباشر عنها، فإن هذا التفسير المعادل يكون - في رأينا - هو الصوت الثالث للقصيدة.. أو المستوى الثالث في الدلالة.. وهو مستوى رمزي إلى حد كبير.

الصوت الأول في شعر ناجي

ديوان ناجي بأجزائه الأربعة: وراء الغمام (١٩٣٤) - ليالى القاهرة (١٩٤٤) - في معبد الليل (١٩٤٦) - الطائر الجريح (١٩٥٣) - هذا الديوان يعد قصيدة واحدة، هي في جوهرها «صلاة في معبد الحب» وأغنية حزينة لحبيب رحل وجمال زال، فعاش الشاعر عمره الفني بيدع الشاعر يالهامة، ويشكل تجربته في انتظار عودته:

ولما لم تفز بلفاك عيني لمحتك آتياً بضمير قلبي
فأسمع وقع أقدام دوان وأنصت مصغياً لحفيف ثوب

(١) الموقف: مصطلح نقدي جديد، شاع في دراسات «علم الأسلوب»، ويقصد به: وجهة النظر - أو الفلسفة - التي تبدو من بعيد خلف النص، وتعكس مدى قدرة الأديب على أن يجعل النص قادراً على التعبير عما أحسده لحظة الإبداع.

(٢) فائق متى: إليوت. سلسلة نوابع الفكر الغربي، ط. دار المعارف، القاهرة ص ٢٩.

وأخلق مثل ما أهوى خيالاً وأستدنى الأمانى والحبيبا
وأبدع مثل ما أهوى حديثاً لناء صار من قلبى قريباً^(١)

وهكذا صار الحبيب «مثالاً» فوق الحياة والأحياء.. وصار الحب حالة تقترب من وجد الصوفي وعشق الزاهد:

بنيت محرابي لم اتخذ ديناً سوى حبك في كل حال^(٢)

أكون ذنبى: أن جعلتك فوق عرش من سناء
وجثوت في محراب قد سبك عابداً هذا الرواء
وأحس وحيك من عل لي دون أهل الأرض جاء؟^(٣)

وإذا كان الحب قد صار مقدساً مثيل الإيمان الحر عند الشاعر، فقد أصبح الحديث منه «وحيًا» وإليه «صلاة»:

عرفتك كالمحراب قدساً وروعة وكنت صلاة القلب في السر والجهر
وقد كان قيدي قيد حبك وحده أنا المرء لم أخضع لنهى ولا أمر
وأعجب شئ في الهوى قيدك الذي رضيت به صنواً لإيماني الحر^(٤)

والشاعر المحب أو «الطائر الجريح» حينما يوقف على ذكر الحبيب شعره ومناجاته فإنما يرجع له الفضل في ما ألهمه هو به:

تسمع الشعر وشعري منك لك وبإلهامك أبدعت الروي
أنت يامعجزة الحسن ملك كل لفظ منك شعر قدسي^(٥)

وقد ترتب على هذه الحالة العاطفية المقدسة، أنه لا يرى الجانب الحسى في علاقته بالمرأة ولا يتحدث عنه، بل لا يطلبه:

هي متعة للحس يطلبها وأنا بروحي بئ أفهمها^(٦)

وليس مصادفة والأمر كذلك أن ناجي حين ينتقل من مجال الأدب إلى ميدان علم النفس يذكر أثناء الحديث عن «سيكولوجية الحب» تعاريف له تؤكد نفس ما يؤمن هو به، حيث يرى أن «أحسن ما قيل على الإطلاق في التعاريف الأدبية للحب هو ما كتبه «تيوفيل جوتييه» وهو «أن يسلم شخص نفسه تماماً لآخر، وأن يتنازل له عما يملك وما يعتقد، فلا يرى إلا بعينه، ولا يسمع إلا بإذنه، أى أن تصير واحداً في اثنين، بحيث لا تعرف هل أنت أنت، أم أنت الآخر،

(١) ناجي: وراء الغمام - قصيدة الانتظار ص ١٤٣.

(٢) ناجي: ليالى القاهرة ص ٧١.

(٣) ناجي: الطائر الجريح ص ٧٤.

(٤) المصدر السابق ص ١٢٦.

(٥) ناجي: وراء الغمام ص ١٥٠.

(٦) المصدر السابق ص ٥.

فتمتص شعاعا، وتنتشر شعاعا، فتصير القمر مرة والشمس مرة أخرى، وترى كل الخلق والوجود في الشخص الآخر، فينتقل مركز الحياة عندك إلى هناك، وتكون مستعدا لأكبر التضحيات وإنكار الذات، ومستعدا لأن تتألم على الصدر الثاني كأنه صدرك أنت.. والمعجزة أن تتضاعف وأنت تبذل.. هذا هو الحب^(١)..

وهكذا فإن فكره - بله أن يكون شعره فحسب - يبدو متسقاً في إطاره.. ومكتملاً في دائرته. إن شعر ناجي كله يبدو تنويعات على لحن واحد.. وعناصر تنطوى تحت (بنية) فكرية وفنية واحدة هي «الرؤية الصوفية للحب»، والعلاقة الروحية المثالية مع الحبيب، التي تستعذب مناجاة طيفه على البعد، والتمسك به حتى في حالات الهجر والبخل والصد، إن لم يكن النسيان والغدر أيضاً:

إن عدت أوأخلفت لم تعد أنا إلف روجك آخر الأبد
ظماً على ظمياً على ظمياً وموارد كُنْتُ ولم أرد
مرُّ الظلام وأنت لي شجن وأنى النهار وأنت في خلدِي^(٢)

نتيجة لهذه الرؤية الصوفية للعاطفة، تحولت الصلة المادية به إلى صلاة روحية، وأصبح المحبوب معبوداً.. وداره كعبة وزيارته طوفانا وعيناه وحيا.. وجماله نبراسا يضيء الطريق ويظهر الرفيق:

هذه الكعبة كنا طائفها والمصلين صباحاً ومساءً
كم سجدنا وعبدنا الحسن فيها كيف بالله رجعنا غرباء^(٣)

ولم تتوقف حالة السمو - كما هو الحال عند الصوفيين - على الحبيب وحده، بل شملت المحب أيضاً:

سموت كأنما أمضى إلى رب يُناديني
فلا قلبي من الأرض ولا جسدي من الطين^(٤)

هذا الغرام العنيف.. نتيجة هذه المشاعر الصوفية وتلك العلاقة المقدسة لا تترك للإنسان - في شعر ناجي - اختياراً.. أو إرادة، إنما هناك قدر وجبر، لا يملك المحبوب إزاءها قدرة على الفكاك من أسر الحب، أو طاقة على تغيير موقفه أو رأيه، حتى إن ضاق به فلا يقدر على الهرب منه «أين يمضي هارب من دمه؟».. وعلى هذا لم يعد للبشر قدرة إزاء إرادة القدر:

يا حبيبي كل شيء بقضاء ما بأيدينا خلقنا نساءً
ربما تجمعنا أقدارنا ذات يوم بعد ما عز اللقاء

(١) ناجي: كيف تفهم الناس. ط دار العلم العربي - القاهرة ص ١٣٨.

(٢) وراء الغمام ص ٦٠.

(٣) وراء الغمام ص ٢٠.

(٤) ليالي القاهرة ص ١٤٩.

فإذا أنكر خُلَّ خُلُّه وتلاقينا لقاء الغرباء
ومضى كلُّ إلى غايته لاتقلَّ شئنا وقلَّ لى الحظُّ شاء^(١)

هذا هو «الصوت الأول» لشعر ناجى أو هو الصدى المباشر لمن يقرأه، حيث يجد فيه صورة لإنسان يعيش وفيًا لحب عفيف، يرى فيه خلاصا روحيا يهون مرارة الحياة ويحقق السعادة، فالحب - عنده - نعمة:

هى لحظة وهى الحياة ومنَّ يعيش من بعدها يجد الحياة فُضولا^(٢)

* * *

الصوت الثانى:

أزمة الفرد التى قدمها ناجى - من خلال شعره - لاتقف عند ذلك التفسير المباشر الذى قدمناه لها، إنما تتجاوز محنة الفرد إلى (قضية الإنسان) معذبا فى روحه ومغتربا فى وطنه، وليس صحيحا أن الأزمة أزمة عاطفية فحسب، وإنما هى أزمة مادية حقيقية انعكست فى تلك الصورة العاطفية.. أزمة إنسان له وطن، لكنه «طريد أبدى النفى»، يرى الحياة مقفرة والعمر سرايا، ولا يجد فى الكون «ثقبا من رجاء». والشاعر يجسد - منذ وقت مبكر - رؤيته القائمة للكون... فى قصيدة «الحياة» التى تبدو مثل رواية فى مسرح، لا ينتهى فصل من عذابها حتى يتلوه آخر، فكل سعادة فيها إلى ألم وكل نعيم إلى شقاء، لذلك يرى أن الحب فإن والجمال زائل.. وأن المخترعات الحديثة لاتسعد الإنسان قدر ماتقضى على وجوده وآماله:

وانظرْ إلى سيارةٍ كالأجلْ تخطفُ خطفاً لا تُبالى الزحامُ
هذا الردى الجارى اختراع الرجل هل بعدَ صنْع الموتِ شيءٌ يرامُ^(٣)

كما يعكس بعض شعره إحساسا عالى الدرجة بالمذلة من أجل الحصول على مايساعد على مواصلة الحياة.. وكيف نقضى الليالى فى كفاح سخيف من أجل «أن يُنال الرغبة»:

وفى سبيل الزاد والمأكَل نملأ صدر الأرض إغوالا
كم يسخر النجم بنا من علٍ وكم يرانا الله أطفالا^(٤)

هكذا يستر الشقاء العاطفى عذابات مادية أخرى كثيرة فى الحياة... يصوّر فيها الشاعر أزمة الإنسان الوحيد (المغترب) يحس بالعجز الحقيقى عن تحقيق أية غاية، أو رؤية «ثقب من رجاء» فى واقعه المعقد الصعب.

إن ناجى - كما يعكس الصوت الثانى فى تجربته - كان يحس (الغربة) بمفهومها الفكرى،

(١) ليالى القاهرة ص ٦٤.

(٢) وراء الغمام ص ١١.

(٣) وراء الغمام ص ٤١ - الرجل هنا تعنى: الإنسان، والسيارة القاتلة رمز للمخترعات الحديثة التى تقتل البشر وتفنيهم.

(٤) وراء الغمام ص ٤٤.

إنها غربة الروح والإحساس بالوحدة حتى وسط الأهل وداخل الوطن. والحقيقة أن الرومانسى حينها يفقد الحب يحس أن الحياة كلها قد تحولت إلى أرض خراب، وليس ثمة أمل في أى شىء. من هنا يسلمه ضياع الحب إلى إحساس شامل بالضياع في كل شىء، كأنما الدنيا قد تحولت إلى رواية «عشية» لاجدوى وراءها ولا طائل يرجى من الناس فيها. وهو يؤكد هذه المشاعر - التي نحملها إياها - في مقطوعة بعنوان «رواية» يقول فيها ^(١):

نزل الستار ففيم تنتظر؟	خلت الحياة وأقفر العمر
لم يبق إلا مقفر تعس	تعوى الذئب به وتأتمر
هو مشرح وانفض ملعبه	لم يبق لا عين ولا أثر
ورواية رويت وموجزها	صحب مضوا وأحبة هجروا
عبروا بها صورا فمذ عبروا	ضحك الزمان وقهقه القدر

ويؤكد ما نذهب إليه من أن فشل الرومانسى في الحب يسلمه إلى إحساس عيشي بها، ما قاله ناجى أيضا في قصيدة طويلة عنوانها «ظلام» يقول فيها ^(٢):

عشت وامتدت حياقي لأرى	في الثرى من كان قبلاً في القمم
انهار المثل العليا وإن	كار آلاء وكفراً بالقيم
من يكن عض بنائنا نادماً	فأنا قطعت إهām الندم
وإذا انحط زمان لم تجد	عالياً ذا رفعة إلا الألم

* * *

ضحكة ساخرة هازلة	وخيال تافه هذى الحياة
هذه الأكذوبة الكبرى التي	خدع الناس بها وأسفاه

وينتهى هذا الإحساس بالغربة إلى شعور بالمل والضيق، وسأم من مهزلة الحياة والموت، وسخط على من يرضون بالذل في الحياة على الرغم من هوانها وحقارتها، لذلك يقول:

مللت في هاته العوالم	مهزلة الموت والحياة
وصورة القيد في المعاصم	وصمة الذل في الجباه

* * *

ويواكب هذا الإحساس المأسوي بالحياة - في شعره - كثرة تردد مفهوم «الغربة»، ومشتقاتها اللغوية: كالغريب، والمغترب، ولوازمها الدلالية من معاني الوحدة والحزن والألم والشجن واليأس والحيرة، بما يوحي بأن «هذه الدنيا هجير كلها» ^(٣).

(١) ديوان ليالى القاهرة، ص ٧٠.

(٢) ديوان الطائر الجريح، ص ٦٠.

(٣) المصدر السابق، ص ٢٠.

هناك إذن نوع من المفارقة الشديدة في ذهن الشاعر وفي فنه، فهو في ذات اللحظة حين يلمح مافي الكون من جمال وجلال وفتنة وسحر «تأنق الصانع في صنعها»، يبصر أيضا بنفس الدرجة المقابلة من الحدة والوضوح مافيه من ضلال وزوال وشقاء وفناء، أى أن رؤيته للكون كانت شاملة، ترى الجمال في جدله مع الزوال، والوجود في علاقته بالفناء:

انظرُ إلى شتّى معاني الجمال منبثة في الأرضِ أو في السماء
ألا ترى في كلِّ هذا الجلال غيرَ نذيرٍ طالعٍ بالفناء^(١)

هذا التفلسف في الإحساس بتناقض الحياة وتقابلها في شعر ناجي، يعمق فكره في نفس اللحظة التي يثرى بها فنه، ذلك «أن عمق الفكرة وحيويتها - كما يذكر (كولريديج) - تدل على العبقرية الأصيلة، فلم يكن إنسان ما إلى الآن شاعرا دون أن يكون في نفس الوقت فيلسوفا عميقا، فالشعر هو الزهرة والأريج لكل المعرفة الإنسانية، ولكل الأفكار السامية، ولكل الانفعالات والعواطف»^(٢).

وإلى جوار هذا التناقض المعنوي والتقابل البلاغي في شعر ناجي نجد ظاهرة لغوية تزيد في عمقه الفكري وخصوبته الفنية من هذه الزاوية: زاوية تجسيد قضية الإنسان المغترب يحس الجمال مع الزوال، والحياة مع الموت، والنعمة مع النعمة في آن واحد، بل يبدو أن إحساسه بالجانب السلبي من هذا الجدل أكثر حدة. هذه الظاهرة اللغوية التي تؤكد إحساسه المتوتر بالفناء، ومشاعره المطردة التشاؤم هي شيوع الفعل الماضي في كثير من تراكيبه وجملة، ذلك أن الفعل المضارع والأمر يدلان على الحياة والحركة والتجدد، وما يمكن أن يتصل بهما من فرح بالحياة وتفاؤل بها، أما الماضي المنتهى فقريب في الدلالة على الموت والفناء وعدم التقبل للحياة والواقع، أوللتقبل اللاإرادي لها وعدم الرضى عنها. وهناك أيضا استخدام يبدو لافتا للجملة (الاسمية) في شعره، يقترب من نفس الدلالة المعنوية الحزينة التي حملناها للفعل الماضي.

ولنتأمل هذين المقطعين من قصيدة «الأطلال» - على سبيل المثال - للبرهنة على صدق ما نذهب إليه من أن شيوع الفعل الماضي والجملة الاسمية، فيهما دلالتان على قوة الإحساس المأسوي بزوال الجمال وفناء الجميل:

هل رأى الحبُّ سُكاري مثلنا	كم بنينا من خيالٍ حولنا
ومشينا في طريق مُقمرٍ	تثبُّ الفرحَةُ فيه قبلنا
وتطلَّعنا إلى أنجمه	فتهاوينَ وأصبحنَ لنا
وضحكنا ضحكَ طفلينَ معًا	وعندونا فسبقنا ظِلُّنا

(١) وراء الغمام ص ٤٠.

(٢) كولريديج: النظرية الرومانتيكية في الشعر (سيرة أدبية).

ترجمة: عبدالحكيم حسان. ط دار المعارف - القاهرة (١٩٧١) ص ٢٦٠.

وانتبهنا بعد ما زال الرحيق وأفقنا ، ليت أننا لانفريق
 يَظْطَةُ طاحت بأحلام الكرى وتولى الليل والليل صديق
 وإذا النور نذير طالع وإذا الفجر مطل كالحريق
 وإذا الدنيا كما تعرفها وإذا الأحباب كل في طريق^(١)

* * *

فالجمل إسمية أوفعية ذات فعل ماضٍ، ولانجد في المقطعين سوى فعل مضارع واحد (تشب) جاء في محل صفة لنكرة قبله.. وليس في جملة مستقلة أو على سبيل الابتداء، مما يؤكد ماذهب إليه من أن البعد عن: «المضارعة» في الزمن... والميل إلى استخدام الفعل الماضي والجملة الإسمية، يدل - بصفة عامة - على قوة الإحساس بالحزن والتشاؤم، وعلى حدة الشعور بالحزن والألم والزوال - في جدله المستمر - مع الفرح والجمال والجلال.

* * *

الصوت الثالث:

انتقلنا بشعر ناجى من مستوى محنة الفرد المأزوم إلى قضية الإنسان المغترب.. أبدى النفس، ترهقه مهزلة الحياة.

وصورة القيّد في المعاصم ووصمة الذلّ في الجباه^(٢)

وكما انتقلنا من صورة الفرد درجة إلى مستوى الإنسان، فما أحرانا أن ننتقل بالجانب المقابل في التجربة، وهو صورة المرأة المحبوبة إلى مستوى آخر في الرمز والدلالة. إن خصوبة الفن في تجده وثراته، وتعدد مستويات الدلالة وطرائق التفسير.. بشرط أن يحمل النص الأدبي ذاته إشارة تفسر العبارة، وتلميحاً يؤكد التصريح، وتعبيراً يساعد على رمزية التفسير.

وشاعرنا له قصيدة مركبة طويلة عنوانها «ليالى القاهرة» - كتبها أثناء ظلام ليالى الحرب العالمية الثانية - يذكر في المقطوعة الأولى منها:

أيامصر: ما فيك العشيّة سامر ولا فيك من مُصغٍ لشاعرك الفرد
 أهاجرتي: طال النوى فارحى الذى تركت بديد الشمل منتثر العقيد
 فقدتك فقدان الربيع وطيبه وعدت إلى الإعياء والسقم والوجد
 وليس الذى ضيعت فيك بهين ولا أنت في الغياب هينة الفقد

* * *

بعينيك أستهدى فكيف تركتني بهذا الظلام المطبق الجهم أستهدى
 بوردك أستسقى فكيف تركتني لهذا الفيافي الصمر والكُثب الجرد

(١) الطائر الجريح ص ٦٠.

(٢) وراء الغمام : ص ٧٠.

بحبك استسقى فكيف تركتني
وهذي المنايا الحمر ترقص في دمي
وكنت إذا شاكت خفت محملي
وكنت إذا انهار البناء رفعتيه
وكنت إذا ناديت ليبت صرختي
ولم يبق غير العظم والروح والجلد
وهذي المنايا البيض تختال في فودي
فهان الذي ألقاه في العيش من جهد
فلم تكن الأيام تقوى على هدي
فوا أسفا، كم بيننا اليوم من سد

* * *

ويادار من أهوى: عليك تحية
على الأمسيات الساحرات ومجلس
تناذنا فيه تباريح معشر
دموع يذوب الصخر منها فإن مضوا
وماذا عليهم إن بكوا أو تعدبوا
على أكرم الذكرى على أشرف العهد
كزيم الهوى عف المآرب والقصد
على الدم والأشواك ساروا إلى الخلد
فقد نقشوا الأسماء في الحجر الصلد
فإن دموع البؤس من ثمن المجد^(١)

فهذا الغزل.. من حبيب مبدد الشمل، مرقة مسالكة «بالجوع والصبر والكد»، ويفترش
الإفريز في الحر والبرد، وتلك الحبيبة الضائعة غير هيئة الفقد، يستهدي بنورها، ويستشفى
بحبها، وترفع البناء المنهار، وتلبى الصريح، ومهما صنعت أو فتكت عن عمد يغفر لها المحب،
وكل الذين أحبوها «على الدم والأشواك ساروا إلى الخلد» ومضوا بعد أن «نقشوا الأسماء في
الحجر الصلد»، وأن كل الآلام تهون فهي «من ثمن المجد». هذا الجو الغزل العجيب ليس في
تقديرنا سوى (معادل موضوعي) لحب آخر.. ولحبيبة أخرى، إنه غزل في حب (مصر) وحسرة
على ما أصيبت به، وحزن شديد وحسرة أليمة على عدم القدرة على تحقيق آمالها وقهر
أعدائها.

ويؤكد هذه الدلالة الرمزية ما قاله الشاعر في قصيدة تالية:

لهف القلب على الحسن إذا قهقه الغريبان والذئب سخر
تحنى الورد بالشوك فإن كثر القطاف لم تغن الأبر
آه من غصن غني بالجنى ومن الطامع في ذاك الثمر^(٢)

وفي قصيدة أخرى يذكر أن العيون - في مصر - تتطلع إلى رسول:

فكم في مصر أجسام مراض بأرواح كأشباح البطول
فيا أسفا إذا تركت فظلت فرائس للدعي وللدخيل^(٣)

وتعذب الحسرة - من أجل مصر (الحبيبة) - نفس الشاعر حين يقارن بين الليل فيها والليل

في «فينسيا»:

(٣) ليالى القاهرة ص ٧٣.

(١) ليالى القاهرة ص ٢٠.

(٢) ليالى القاهرة ص ٣٦.

ياربُّ ما أعجبَ هذى البلادُ لا ليلَ فيها، كلُّ ليلٍ صباحٌ
وكلُّ وجعٍ في حماها ضمادٌ ومصرُ لا تثبتُ إلا الجراحُ^(١)

على هذا فإن الوطن لم يكن بعيداً عن ضمير الشاعر الفنى.. ولكن:
ما حيلتى والأرضُ مجدبةٌ سيَّانَ إقلالى وإغداقى^(٢)
وهناك - منذ ديوانه الأول - أكثر من صيحة لفداء مصر والعمل من أجلها. ففى قصيدة
بعتوان: «نداء للشباب» يقول فى ثناياها^(٣):

قلُّ للشباب اليومَ يو	مُكم الأغرُّ المستطابُ
اليومَ يبدو حبُّ مض	سر فلا خفاء ولا حجابُ
إن كان إثماً يا شبا	بُ فلا رجوع ولا متابُ
الله ينظرُ والليالى	عندهما لكم الحسابُ
والعهدُ فى القلب المصابر	والأمانةُ فى الرقاب
هاتوا الفدا الغالى	لمصر وأرخضوه كالتراب
المال والأرواحُ	كل ضحيةٍ ولها ثواب

والشاعر فى تحميسه للشباب ولأبناء الوطن يصدر عن حب عارم عاصف، لمصر التى يقول
عنها^(٤):

يامصرُ أنت الكونُ والدنيا معاً وعظائمُ الأجيال فى تاجيكِ
ويقول عنها مرة أخرى^(٥):

مصرُ سحرٌ ورقةٌ وصفاءٌ لم لا يعبد المحبون مصراً؟

وعلى هذا فإن الوطن - كموضوع فنى - والوطنية كعاطفة إنسانية، لم يكونا بعيدين عن
تُخيلة ناجى وضميره. ولكن حبَّ الوطن - عند الرومانسى أديباً أو شاعراً - يأخذ سمة التوهج
العاطفى فرحاً أو حزناً، غناء أو بكاء، فالرومانسى حين يعبر عن الوطن يعبر بشاعرية مجنحة..
تأخذ شكل الفرحة الصارخة.. أو النداء الحماسى.. أو البكاء الحزين. فالرومانسى - عامة -
لا يعرف فى مجال الحب أو الوطنية المنزلة التى بين المنزلتين. فهو - فى العاطفة - إما محبٌ
عظيم.. أو ساخط يائس. وبالنسبة للوطن نجده يتأرجح - دوماً - بين حالتى الرضا والإشادة،
والحزن واليأس؛ لذلك لا نعجب حين يحس ناجى بفقد الحب.. وفقد الرابطة الإنسانية (الغربة)
وفقد الأمان فى الواقع.. وفقد الأمل فى مستقبل الوطن. فالضياع عنده عام وشامل، ولذلك
نجده - رغم حبه الشديد لمصر ونداءاته المتكررة لأبنائها - يستسلم إلى حالة من اليأس

(٤) فى معبد الليل ص ٤٠.

(٥) فى معبد الليل ص ٣٤.

(١) ليالى القاهرة ص ١٠٨.

(٢) ليالى القاهرة ص ٩٧.

(٣) وراء الغمام ص ١١٧.

الشامل، فيعتبر في آخر دواوينه «الطائر الجريح» الذي صدر بُعيد وفاته سنة ١٩٥٣ - في قصيدة طويلة عنوانها «رباعيات» يختم بها ديوانه الأخير.. وربما الصفحة الأخيرة في موقفه العام من الحياة - فيقول^(١):

ضاقَتْ بنا مصرُ وضقنا بها وكلُّ سهلٍ فوقها اليومَ ضاقُ
وضاقت الدنيا على رجبها أين ندامى وأين الرفاق؟

وهذه الناحية - في شعر ناجي - سمة رومانسية أصيلة، حيث تتسم الرومانسية بأنها تأخذ شكل «احتجاج ورفض» لكثير من القيم الوضعية والتقاليد الاجتماعية. لكن احتجاجها ليس ثورة بقدر ما هو «سخط عاطفي»، يستعين «بالمعادل الموضوعي» أداة للتعبير غير المباشر عن ألمه ويأسه، وتنفيساً عن ضيقه وأحزانه.

وقد أفضنا في ذكر نصوص من ديوان الشاعر لنؤكد أن المهمة الأساسية للناقد هي تفسير (واقع النص) الأدبي.. لا واقع الحياة الخاصة للأديب أو للمجتمع.

وهذا التفسير المتعدد الزوايا والمستويات لشعر ناجي تؤكد - دوماً - اللغة الشعرية، التي تجدد الحياة إذ تجدد الشعر، وتعمق الوعي بها، في نفس اللحظة التي ترهف فيها الإحساس بالفن.

على هذا نرى أن ذلك الحب الدائم في شعر ناجي يُعدّ - إلى حد ما - معادلاً موضوعياً لـ «حب مصر».. «فمصر هي المحراب والجنة الكبرى» كما يقول ناجي، بل كما يقسم:

حلفنا نولّي وجهنا شطرَ حُبِّها وتنقُذ فيه الصبرَ والجهدَ والعُمرَا
نبثُ بها روحَ الحياةِ قَويَةً ونقتلُ فيها الضنكَ والذلَّ والفقرَا
نحطّمُ أغلالاً ونمحو حوائلاً ونخلقُ فيها الفكرَ والعملَ الحرّاً^(٢)

هذه الأصوات المختلفة لشعر ناجي، تكشف عن (موقفه) الأدبي، وإدراكه الفلسفي للكون، حال كونها قد تشكلت بصورة فنية في شعره. ولم نحرص على الحديث النظري حول هذا الموقف الرومانسي والإيمان القدرى بالحياة والتسليم بحظ الإنسان فيها - وأنه يخضع للجبر أكثر من قدرته على الإرادة - خشية أن ينعطف بنا الدرس عن الفن إلى ما عداه.

وما نحرص على تأكيده هنا، هو أن معرفة موقف الأديب (مفكراً) من خلال فنّه - يمكن أن يعد (مفتاحاً) هاماً لفهم تجربته وتحليل أدبه، على أن يكون الاعتبار الأول في ذلك للنص الأدبي، واعيّن بأدواته الفنية وفاهيمين لسياقه التاريخي.

(١) الطائر الجريح ص ١٩٥.

(٢) ليالى القاهرة ص ٢٢٧.

نستنبط مما سبق: أن دراسة النص الأدبي لا يمكن أن تؤدي إلى تفسير واحد، وإنما هناك أكثر من مستوى للدلالة، هذه المستويات - وهي ما اصطلحنا على تسميته «بالأصوات» - متدرجة متداخلة إلى حد كبير، ومن الطبيعي حينئذ أن يشكل المعنى الحقيقي أو التفسير المباشر «الصوت الأول» للنص.

ثم نأتى بعد ذلك - في درجة تالية - إلى مستوى أبعد في الدلالة، ينتقل بالتفسير من المعنى المباشر إلى غير المباشر، ومن النسبي إلى المطلق، ومن الفرد إلى الإنسان، ومن الأزمة الخاصة التي ترتبط بمناسبة النص وما استثار الأديب إلى جوهر القضية الإنسانية التي توحى بها الدلالة العامة، التي بسبب منها يتحقق خلود النص، وهذا الفهم يشكل المعنى الثاني أو الدلالة المجازية، من هنا فإنه يحتاج بالضرورة إلى وعى أعمق بجماليات الأدب.. وهذا ما يوصلنا إلى «الصوت الثاني» في تفسير النص.

كذلك يمكن أن تكون التجربة الأدبية في مجملها.. أو في إحدى محاورها الجزئية - موضوعية كانت أو إنسانية - رمزاً لحقيقة أو معادلاً موضوعياً لفكرة. وهذا يشكل «الصوت الثالث» في تفسير النص.. وهو مستوى أقرب إلى «الرمز» بمعناه الاصطلاحي.

ومما لا شك فيه أن تعدد أصوات النص يكشف عن ثراء بنيته على المستويين: الفكري والفني. إن الأدب - بحكم لغته المجازية - فيه غموض أقرب إلى عمق البحر وسحر الجبال.. كلما توغلت فيه - برفق - وجدت دلالات متداخلة وأصواتاً مركبة، فهو يهيك من أسرارهِ ومعانيهِ، بقدر ما تتسلح به من وعى بدلائل إعجازه.

والأصوات المختلفة التي تفسر تجربة الأديب، تعكس - كما أوضحنا - موقفه الأدبي ورؤيته الفلسفية لقضايا واقعه.

ويبقى بعد ذلك تحذير ينبغى أن ننبه إليه: ذلك أن «الأصوات الثلاثة» التي فسرنا على ضوء منها شعر ناجي، كانت صادرة عن تحليل مجمل تجربته الشعرية كلها، بيد أنه لا يجب أن يفهم من ذلك أن قصائد ديوانه تتوازي في الدلالة على هذه الأصوات متضافرة، فمن القصائد ما يحتمل التفسير بصوت أو صوتين، ومنها ما يحتمل تفسيراً للأصوات الثلاثة، وعلى هذا فليس من المحتم أن يحتمل أى نص - عند ناجي أو غيره - هذه الأصوات أو تلك الدلالات مجتمعة.

ونؤكد - في النهاية - أن مجمل الأصوات - أو - التفسيرات - عند شاعر.. أو أديب، لا نتوصل إليها.. إلا من خلال تحليل تراثه كله.

الفصل الثالث

أداة الفن.. في شعر ناجي

ماهية الشعر ووظيفته عند ناجى

ذكرنا في حديثنا عن الموقف الأدبي لناجى أنه ينطلق من (فلسفة فردية قدرية)، ذات إدراك عاطفى للكون ورؤية جزئية للعالم، تؤمن بالحب سبيلا لسعادة البشر، وهذا يعنى بالضرورة أنه من حيث فلسفة التعبير الأدبي ينتمى إلى المذهب الرومانسى، سواء فى فهمه لماهية الشعر أو وظيفته. ولا نريد الإفاضة فى هذه الناحية النظرية، وإنما نحاول أن نضع أيدينا مباشرة على صدى هذا فى تراث ناجى نفسه. وأهم ما يلاحظ فى هذا السبيل هو أن ناجى لم يتحدث كثيراً عما يتصل بالتصور النظرى لفنه - من خلال الشعر أو غيره.

والمرة الوحيدة التى تعرض فيها شاعرنا إلى (تعريف الفن) فى ديوانه كانت عندما قال فى رثائه لشوقى:

والفنُّ ما حاكى الطبيعة آخذاً منها ومن إعجازها بغير
مسترسلاً رجباً كعين ثرةٍ شتى السيول سحيقة الأغوار
متعالياً حتى الأشعة مشرقاً متألّقا كالكوكب السّيار^(١)

وأول ما يصدّم فى هذا التعريف.. هو جعله الفن (محاكاة للطبيعة) بينما هو فى التصور الرومانسى (تعبير) عن العالم الداخلى للشاعر، أو عن العالم الخارجى حالة كونه منعكسا عن ذات الشاعر نفسه. وفى تقديرى أن الذى ألزم ناجى بهذا التعريف هنا، هو أنه يتحدث عن أحمد شوقى الشاعر الإحيائى.

وإذا فانت ناجى الفرصة ليحدد مفهومه الرومانسى للشعر، فقد سنحت له مناسبات كثيرة ليصرح فيها بالوظيفة (التعبيرية) له من وجهة نظر رومانسية واضحة، ذلك أن البرجوازية إذ حررت الفرد اجتماعياً، وجعلته على الإحساس بهذه الذات لدرجة التضخم، أدى ذلك إلى ضرورة أن تكون وظيفة الأدب هى التعبير عن الذات الشاعرة. وهذا ما جعل هناك اتجاهات فنية رومانسية تكاد تبلغ عدد الرومانسين أنفسهم، ولكن الرابطة الجامعة بينهم - هى فى اتفاقهم على الوظيفة (التعبيرية) للأدب، وناجى يصدر عن تمثّل واضح لها، فيذكر فى مقدمة ديوانه الثانى «ليالى القاهرة»:

«الشعر عندى هو النافذة التى أطلُّ منها على الحياة..

وأشرفُ منها على الأبد.. وما وراء الأبد.

هو الهواء الذى أتنفّسه..

(١) وراء الغمام ص ٢١٥.

وهو البلسم الذي داويت به نفسى عندما عزَّ الأساة.
هذا هو شعري»^(١).

كما يؤكد ذلك شعراً أكثر من مرة، حيث يقول مخاطباً الحبيبة - محور شعره كله:
تسمعُ الشعرَ وشعري منك لك وبإلهامك أبدعتُ الروي
أنتَ يا معجزةَ الحُسنِ ملكُ كل لفظ منك شعرٌ قدسى^(٢)

ويقول مرة أخرى:

حببتُك ما شدوتُ لديك شعراً ولكني اعتصرتُ لك الدماء
إذا أنا في هواك أضعتُ روحى فلستُ أضيعُ فيك دمي هباءً^(٣)

وهكذا كان الشاعر واعياً بوظيفة الشعر التعبيرية الذاتية الخاصة، وأن مصدر الشعر عنده
كمعظم الرومانسيين (إلهام).. ووحى من السماء - كأنما الشاعر نبي - كما يقول على محمود طه:

هبطَ الأرضَ كالشعاع السنيُّ بعضا ساحرٍ وقلبٍ نبيٍّ
لمحةً من أشعة الروح حلتْ في تجاليد هيكلي بشرى
ألمتُ أصغريه من عالم الحـ كمة كل معنى سرى^(٤)

كما فطن ناجي أيضاً إلى وظيفته «الاجتماعية» العامة، فالرومانسيون جميعاً ينطلقون من
حب شديد للإنسانية المعذبة، وحذب عليها ورغبة حنون في تخفيف آلامها، ومشاركتها مشاركة
عاطفية مواسية في كل حالاتها النفسية، لذلك يقول ناجي في معرض رثائه للشاعر محمد
الهرأوى، مؤكداً وعيه بدور الشاعر في المشاركة الوجدانية لعالمه البشري:

ذلك الشاعرُ قد واسكم وبكى آلامكم كل البكاء
ذلك الشاعرُ قد غناكم صادحا في أيكم بشرى الهناء
وأولوا الشعر المصاييح التي حطمتهن رياح الصحراء
خلدت أنوارهم رغم البلى وبها المدلج في الليل استضاء
سوف يفتي القول إلا قولهم ويموت الناس إلا الشعراء^(٥)

ومن نفس المنطق لوظيفة الشعر في التخفيف من آلام البشر يذكر على محمود طه أيضاً:

(١) ليالى القاهرة ص ٧.

(٢) وراء الغمام ص ١٥.

(٣) ليالى القاهرة ص ٨١.

(٤) على محمود طه: ديوان على محمود طه، ط دار اليقظة - دمشق ص ٦٢٠.

(٥) ليالى القاهرة ص ١٦٢.

ما الشاعرُ الفنانُ في كونه إلا يدُ الرحمة من ربِّه
معزَّى العالم في حُزنه وحاملُ الآلام عن قلبه^(١)

عملية التوصيل.. ولغوية النص الأدبي:

مما احتفى به النقد الرومانسي العناية بالنص الأدبي من حيث كونه مؤثراً في القارئ، وركز كثيراً على عملية التوصيل وطريقة دراسة النص، بدرجة كاد يعزله فيها عن أى سياق تاريخي - اجتماعي له. ومذهبنا اليوم في النقد - من وجهة نظر واقعية - لا يُلغى كل ما سبق، وإنما يأخذ منه الجانب المتقدم ويضيف إليه ما يجدد حياة الدرس الأدبي، ويثرى مجال البحث النقدي، بأسلوب منضبط أقرب إلى منهجية العلم.

وقد شغل النقد - أثناء ازدهار علم النفس في ظل نهضة الرومانسية - بمحاولة تفسير الجمال في الفن من وجهة نظر سيكلوجية صرفة. ومن أهم الدراسات في هذا المجال ما قام به «ريتشاردز» مع زميليه عالم النفس «أودن» والناقد «جيمس وود» في كتاب «أسس علم الجمال» ومن أهم ما جاء فيه «أن الجمال ليس صفة في الأشياء والأعمال الفنية، بل هو تجربة شعورية يمرّ بها المشاهد أو المستمع أو القارئ»^(٢).

وعملية التوصيل الجمالي والمعرفي - في جوهرها عملية نفسية - تقوم على أن هناك (مرسل) هو الفنان الذي يمكن أن نرسم إليه بحرف (ن)، (ومرسل إليه) هو المتلقى الذي يمكن أن نرسم إليه أيضاً بحرف (ط)، كما أن هناك الشيء (المرسل) أو الرسالة - وهو النص الأدبي ذاته - والذي يمكن أن نرسم إليه بالحرفين (هـ + و).

وبما أن الفنان والمتلقى أو (ن، ط) على قدر متكافئ تقريباً من الرغبة في الإفهام والتفهم، أو الإرسال والتلقى بالنسبة للرسالة (و + هـ)، فالشيء الذي تجب العناية به إذن هو (و + هـ)، على أساس أنه الموصل الأساسي للخبرة والمعرفة والتجربة من (ن) إلى (ط).^(٣)

(١) ديوان محمود طه ص ٢١٩.

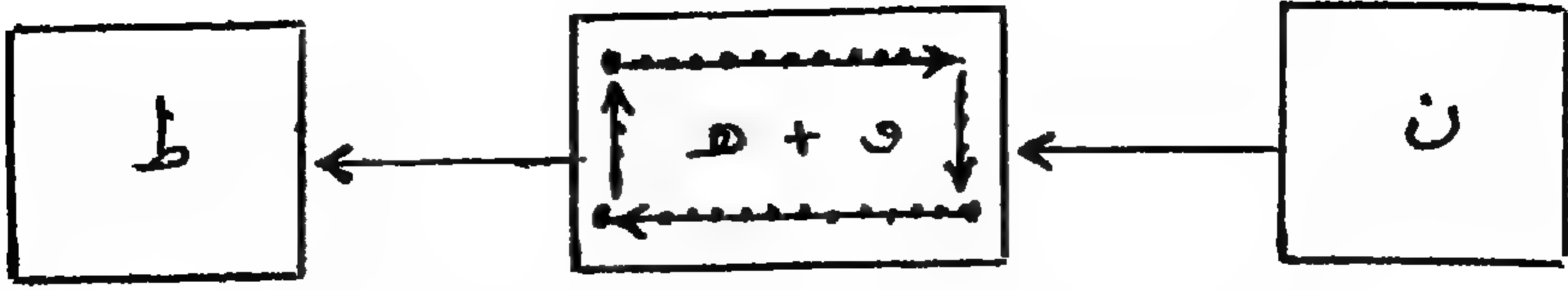
(٢) ريتشاردز: مبادئ النقد الأدبي.

ترجمة مصطفى بدوي ط المؤسسة المصرية ص ٥ (وراجع فصلاً في نفس الكتاب بعنوان: التوصيل والفنان ص ٦٤).

(٣) لمزيد من التفصيل عن العلاقة بين المرسل (Sender) والمتلقى (Receiver) يراجع مناقشة Janthan Culer

لآراء كل من (Propp) و (Greimas) أثناء عرضه لآرائها في عملية التوصيل لبيان أهمية التركيز على النص الأدبي - وحده - عند الدراسة، لدى كل من عالمي البنيويّة المشار إليهما: «بروب وجريماس».

Janthan Culler: Structuralism Poetics (Structuralism Linguistics and Study of Literature)
Routledge & Kegan Paul, Lond., 1975



رسم يبين أهمية النص في عملية توصيل التجربة الأدبية

عملية التوصيل الفني أو المعرفي - التي تشارك فيها كل المدركات الحسية والقدرات العقلية - لا تهملنا هنا إلا من حيث تأكيدها على أهمية العناية (بالنص) محور الارتكاز واللقاء بين المبدع للخلق الفني، والمتذوق المعيد لتشكيل التجربة الأدبية وتصور عالمها. هذه النظرية لا تبهرنا من حيث صلتها بعلم النفس، إنما من ناحية تركيزها على ضرورة العناية بالنص الأدبي - باعتباره رسالة لغوية - مدخلا أساسيا لدرسه وتحليله.

وهنا تبرز (اللغة) أداة التشكيل الفني الرئيسية في الأدب بمستوياتها الصوتية والدلالية والتركيبية. بيد أن اللغة رغم استمرارها لفترات طويلة - كاللغة العربية على وجه الخصوص - لا يجوز درسها كما لو كانت أزلية قديمة، يجب أن تستمر على طبيعة واحدة، إنما من الضرورة بمكان الوعي بـ (تاريخية اللغة)، أي ربط اللغة المستخدمة - جمالياً - في الأدب بنسق عصرها الحضاري عبر مراحل تاريخها الطويل.

إن اللغة من أهم أدوات الحضارة التي تخضع لمسيرتها: تقدماً أو انتكاساً، من هنا تزدهر اللغة وتتطور وتضيف الجديد إلى معجمها: لغوياً ودلالياً في ظل مراحل النهضة، لذلك فإن لغة كل مرحلة حضارية تعكس علاقة البشر فيها بعالمهم: الطبيعي والاجتماعي، بما تتضمنه هذه العلاقة من عمل اجتماعي وتطور فكري وتجربة روحية ومثل أخلاقية وقيم جمالية وهذا يقتضي نظرة «أسلوبية» حديثة للغة.

وعلى هذا فإن «لغوية» النص ستكون هي الأداة الرئيسية التي سنحاول من خلالها.. فهم عملية التوصيل الفنية، أي كيف تستطيع لغة الأدب أن تعيد خلق ذلك العالم الفني الذي شكله الأديب في بنية تجربته الأدبية، بحيث تنقل إلى المتذوق إدراك الأديب المعرفي للواقع بجوار ما ينعم به من لذة فنية.

الأداة الفنية في الشعر:

اللغة الشعرية أرهف الأدوات الرامزة طموحا إلى إدراك الواقع والتعبير عن حقائقه، ذلك أن اللغة في الأدب - بوجه خاص - تعدّ أرق وأدق نسق للوعي في تجسيد خبرة مرحلة اجتماعية بعالمها، فالأدب إذ يجدد الحياة ويطورها، يجدد ويطور اللغة أيضاً - كما يؤكد ذلك

«شابمان» (R. Chapman) في كتابه «اللغويات والأدب»^(١).

واللغة - في الشعر - تستخدم كافة طاقاتها الصوتية والدلالية والتركيبية للتعبير عن التجربة الأدبية. والموضوعية التي تطمح إليها دراسة الأدب تركز الأهمية على «الدرس اللغوي». وكما ذكرنا أن تجربة الشاعر يمكن أن يكون لها من حيث الإطار الفكري أكثر من صوت، يتكشف ويعمق بهدى من بنية النص نفسه، كذلك فإن لغة الشعر يمكن أن يكون لها أكثر من مستوى، بحيث تبدو القصيدة (مركبة) من عدة مستويات تشكيلية متضافرة شديدة التداخل، تتعاون جميعها - كالجوقة في المسرحية - لتحديث تأثيرها الفني عند المتلقي.

وعند دراسة اللغة في الشعر توجد مجموعة من الزوايا الفنية، تسهم - مع بعضها ومع غيرها - في نقل أو توصيل التجربة الأدبية، وهذه المستويات كثيرة... ومتعددة، بعضها يتصل بدراسة موسيقى الشعر أو دلالة اللغة أو طريقة بناء الجملة، أو أسلوب تشكيل الصورة، سواء أكانت الصورة تقف عند المعنى البلاغي المحدد، أم تتجاوزه لتشمل الصورة الكلية للقصيدة^(٢).

وفي درسنا للأداة - في شعر ناجي - سوف نركز على زاويتين فحسب هما:

- ١ - المستوى (الصوقي) لكلمات القصيدة عنده، وكيف يتم التجانس بينها، بحيث لا تصبح الموسيقى إيقاعاً مجرداً.. بل نغمة تنسجم مع معنى القصيدة وموقف الشاعر.
- ٢ - المستوى (المجازي) لدلالة بعض الألفاظ التي تتكرر في سياق شعره بشكل مطرد ولافت للانتباه. هذه المجازات والرموز تشكل مجموعة من الدلالات المعنوية والفنية أو مجموعة من عناقيد الصور أو.. الوحدات الدلالية، التي يفصح درسها في الحالتين عن مدى اتساق عبقرية المخيلة عند ناجي، ومدى علاقة التشكيل الجمالي عنده بالموقف الأدبي الذي يصدر عنه في شعره.

* * *

(١) Raymond Chapman, Linguistics and Literature. Adams, Co., U.S.A. (1973) P. 21

(٢) لمزيد من التفصيل في معرفة الزوايا التي يمكن أن تدرس منها القصيدة يراجع:

- ويلك - وارين: نظرية الأدب ص ١٨٣ وما بعدها.

- ريتشاردز: مبادئ النقد الأدبي ص ١٦٦.

- لطفى عبد البديع: التركيب اللغوي للأدب - ط النهضة المصرية ص ١١١.

- T.S. Eliot: The use of poetry and the use of criticism, Faber, London P. 32.

- Coleridge; Poetry and Prose. Edited by: Carlos Baker, Batman Books, Lond., P. 1951.

موسيقى الشعر عند ناجى

ربط الكلاسيكيون الشعر بالرسم ومحاكاة الطبيعة، بينما ربطه الرومانسيون - وهم على حق - بالموسيقى، أتمد الفنون تأثيراً في النفس وتعبيراً عن أعماق الحياة العاطفية. وشاعرنا ناجى يصدر عن وعى بهذا فيذكر «إن الشعر من الفنون الجميلة، وإن الشاعر يجب أن يعيش عيشة الفنان - لا عيشة الناظم، وما هي عيشة الفنان؟ هي أن يرهف أذنه للأصوات، ويفتح عينيه للألوان والصور. وأن يستدق شمه ولمسه. كذلك عاش ابن الرومي، وكذلك عاش الشاعر كيتس الذى كان ينام في الحقل ليشرب من ندى الطبيعة، وكذلك كان سيد درويش الذى كان يستقى أنغامه من جدول الكون، وكذلك يجب أن يعيش كل شاعر ملهم^(١)»

ولكن اللحن في الموسيقى غير مرتبط بدلالة فكرية. بينما هو مرتبط في الشعر بدلالة الألفاظ، حيث لا يمكن فصل إيقاع الكلمة عن معناها.

إن استخدام اللغة «موزونة» في الشعر يعنى أنه يستخدم لغة «متمايزة»، تصبح فيه اللغة مع الإيقاع قادرة على خلق دلالات أعمق للألفاظ سواء على مستوى الإشارة أو المجاز، لذلك فإنك حين تنثر بيتاً، تفرغه من كثير من دلالاته وإيحاءاته الفنية.

وعلى هذا فإن الموسيقى - والوزن العروضى بتعبير النقاد واللغويين القدماء عنصر هام فيها - تعطى للشعر بعض أسرار امتيازه، بل هي التي تحد الشعر عما ليس بشعر، وحاول أن تنثر مقطوعة شعرية فستجد أن هناك فرقاً كبيراً بين العاملين، بدرجة توضح أن ما يمكن قوله بالشعر ليس سهلاً قوله بالنثر، وهذا ما يؤكد أن الشعر ببساطة هو أن تتحول الكلمات إلى أغنية.

وسنحاول في البداية أن ندرس الموسيقى في شعر ناجى بوسيلة تقليدية هي (إحصاء البحور العروضية) التي كتب فيها شعره، ولكن سنوظفها - فيما بعد - لنخرج منها بدلالات فنية، تساعد على تفسير الشعر وتقويمه^(٢).

وسوف نرسم لأجزاء ديوانه:

الأول	:	وراء الغمام	بالرمز (أ)
الثاني	:	ليالى القاهرة	بالرمز (ب)
الثالث	:	في معبد الليل	بالرمز (ج)
الرابع	:	الطائر الجريح	بالرمز (د)

(١) أبو شادى: أطراف الربيع (المقدمة) ص ٥.

(٢) إحصاء استخدام البحور.. يحصى نوع الوزن المستخدم عند ناجى سواء وظفه بشكل كامل التفاعيل.. أم مجزوءاً مختصراً التفاعيل.

والمجدول التالي يبين:

البحور المستخدمة في ديوان ناجي

البحر	الديوان	العدد	المجموع	المجموعة
الكامل	أ	١٨	٧٠	الأولى
	ب	٢٠		
	ج	١٥		
	د	١٧		
الرمل	أ	٩	٣٤	الثانية
	ب	١٢٠		
	ج	٥		
	د	٨		
الخفيف	أ	٥	٢٤	الثالثة
	ب	٨		
	ج	٦		
	د	٥		
البسيط	أ	٥	٢١	الرابعة
	ب	٩		
	ج	٢		
	د	٥		
الرجز	أ	٥	٢١	الخامسة
	ب	٧		
	ج	١		
	د	٨		
الوافر	أ	٤	١٧	السادسة
	ب	٨		
	ج	١		
	د	٤		

البحر	الديوان	العدد	المجموع	المجموعة
الطويل	ا	٢	١١	الثالثة
	ب	٤		
	ج	٢		
	د	٣		
المتقارب	ا	٤	٩	القليلة
	ب	٢		
	ج	٢		
	د	١		
المجتث	ا	٢	٥	
	ب	—		
	ج	—		
	د	٣		
السريع	ا	—	٢	الرابعة
	ب	٢		
	ج	—		
	د	—		
المنسرح	ا	—	١	النادرة
	ب	١		
	ج	—		
	د	—		
المتدارك	ا	—	١	
	ب	١		
	ج	—		
	د	—		

ونتيجة الإحصاء يمكن أن تتوزع في أربع مجموعات على النحو التالي:
 الأولى: الغالبة.. وتشمل: بحر الكامل (٧٠) - الرمل (٣٤).
 الثانية: المتوسطة.. وتشمل: الخفيف (٢٤) - البسيط (٢١) - الرجز (٢١) -
 الوافر (١٧).

الثالثة: القليلة.. وتشمل: الطويل (١١) - المتقارب (٩) - المجتث (٥).
 الرابعة: النادرة.. وتشمل: السريع (٢) - المنسرح (١) - المتدارك (١).
 وهذا يدل على أن المجموعة الأولى كانت (الغالبة) والمسيطرة على موسيقى شعر ناجي،
 والثانية (متوسطة) الاستعمال... والثالثة (قليلة).. بينما الرابعة (نادرة) أو تكاد تنعدم.
 وهذا يعنى أن الشاعر.. قد تحدت في ذهنه بوضوح (النغمة) العروضية التي تتلائم وطبيعته
 الشاعرة. وإذا كان المحور الفكرى لشعره يكاد ينفرد به موضوع (الحب)، فهو هنا أيضاً من
 حيث الموسيقى يوشك أن ينحصر في أوزان عروضية محددة هما بحر «الكامل» ثم «الرمل»،
 وتفاعيلهما هي:

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن
 فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

وأهم ما يلاحظ من سمات مشتركة على الوزنين هو (وحدة التفعيلة) العروضية المستخدمة في
 كل منها، بعكس بحور أخرى تتغير فيها التفعيلة مثل «الطويل» (فعولن مفاعلين) أو
 «البسيط» (مستفعلن فاعلن) أو «الخفيف» (فاعلاتن مستفعلن).. إلخ^(١).

هذا «الوعى المطرد» بتحدد البحور المستخدمة، واختيار بحور ذات تفعيلة (واحدة) -
 وهى البحور التي تسمى البحور الصافية - يعنى بلا شك وضوح الإيقاع في ذهن الشاعر
 بما يتلاءم والإطار الفكرى له. كما يدل من ناحية أخرى على حرص الشاعر على التناسق
 الدائم لموسيقى شعره.

وحرص ناجي على استعمال البحور الصافية نجده أيضاً في المجموعة الثانية (المتوسطة)..
 باستثناء وزن «البسيط»، وهو أيضاً وزن سهل وشعبي، لأنه الوزن الذى ينظم فيه دائماً الموال
 الشعبى على اختلاف نماذجه.

وهذا الاهتمام بالموسيقى هو ما تختلف فيه الرومانسية عن الكلاسيكية، فالمدرسة
 الكلاسيكية وهى تبعث الشعر بإحياء مثله وتقاليده الفنية - كما ذكرنا - حرصت على المحافظة
 على جرس الكلمة والتمسك بالأوزان (المركبة) متنوعة التفعيلات، التي تساعد على تلون إيقاع
 الشعر تمشياً مع إنشاده وتلقيه عن طريق السماع.

(١) الأوزان واحدة التفعيلة تسمى الصافية، ومتغيرة التفعيلة تسمى المركبة.

ولا شك أن أهم حركة تجديد لموسيقى الشعر وإثراء لغنائيته في الأدب الحديث لا نجدتها إلا عند أحمد شوقي الذى يعد من أوضح الطاقات الغنائية فى الشعر، بعد حوالى نصف قرن من النهضة.

ومع ازدهار الرومانسية فى الشعر - مع نضوج وازدهار جماعة «أبوللو» - يصبح التطوير فى موسيقى الشعر سمة رئيسية، مصاحبة لما شمله من تجديدات فنية أخرى.. أى أن التجديد فى الموسيقى مواكب بالضرورة لأى تجديد آخر فى القصيدة.

* * *

وفى بنية القصيدة عند ناجى يمكن أن نلاحظ (تجديدات) موسيقية أخرى لعل أهمها: أولاً: إن الشاعر رغم استخدامه المطرد للبحور واحدة التفعيلة هادئة النبر، كان يكثر أيضاً من استعمالها (مجزوءة)... أى بحذف تفعيلة من كل شطر فى البيت. مثل قصيدة «ليالى الأرق» التى مطلعها:

هل فى العصب المدلم مُصغٍ لشاكٍ لم ينم
فهى من بحر «الرجز» وتفعيلاته ست من (مستعلن)، ونجد أن الشاعر هنا قد حذف تفعيلة من كل شطر، فصارت كما يلى:

هل فلُعصِبَ / بلمدلم	مصغن لشا / كن لم ينم
ه - - ه - ه - / ه - - ه - ه -	ه - - ه - ه - / ه - - ه - ه -
مستعلن / مستعلن	مستعلن / مستعلن

والاستخدام (المجزوء) للبحور العروضية فى شعر ناجى كثير ولافت للنظر، بدرجة يعد معها ظاهرة عامة فى شعره كله، بل نجده أحياناً يظهر فجأة داخل بعض القصائد مثل «الأطلال» على سبيل المثال. فالقصيدة - الأطلال - كلها من بحر «الرملى» الذى استخدمه الشاعر تماماً.. لكنه فى بعض المقاطع الأخيرة من القصيدة يستخدمه مجزوءاً.. تعبيراً عن القلق والاضطراب فى نفسية الشاعر إزاء غدر الحبيبة.

* * *

ثانياً: نتيجة لأن الوحدة الجزئية داخل معظم قصائده - وقصائد أغلب الرومانسيين من مدرسة أبى شادى - قد أصبحت (المقطع) بدلا من البيت، نجد الشاعر يحاول أن يقوى ظاهرة الإيقاع الموسيقى - رغم رهافته - بأن يحقق فى ثنايا المقطع (قوافى) داخلية وأخرى خارجية، تتغير مع كل مقطع، بحيث يمكن أن يكون التنوع فى القوافى - داخل القصيدة - دليلاً على تطور مضمونها وانتقالها - حتى على المستوى الشكلى - من فكرة لأخرى.

وهذان المقطعان - على سبيل المثال - من قصيدة «العودة» فيها دلالة على صدق ما نذهب إليه:

ركني الحاني ومغنائي الشفيق وظلال الخلد للعاني الطليح
علم الله لقد طال الطريق وأنا جئتُك كيما أستريح

وعلى بابك ألقى جُعبتي كفريب آب من وادي المحن
فيك كف الله عني غُربتي ورسا رجلي على أرض الوطن^(١)

ولا نستطيع أن نرجح هل جاء استخدام المقطع (عند ناجي وغيره) عن طريق استيحاء فن «الموشحة» العربي، المبتكر أساساً في إطار الغناء المصري والأندلسي. - وهذا الفن لم يظن إليه الإحيائيون كثيراً، وإنما الرومانسيون هم الذين أحيوه واستفادوا من سماته الفنية، وعلى هذا فإن المجدد - وهو يفتش في تراثه القديم - يبحث عما كان مرتبطاً بالتجديد والتطور أيضاً - أم جاء نتيجة استيحاء شكل للقصيدة الإنجليزية شاع استخدامه كثيراً في عصر النهضة هو «السوناتا» (Sonata) - التي انتقلت بدورها إلى الأدب الإنجليزي عن الأدب الإيطالي على يد الشاعر توماس وات (Thomas Watt) في القرن السادس عشر^(٢)، وهي تتكون من عدة مقاطع - وكل مقطع من أربعة أبيات - لكل منها قافيته الخاصة. وإذا كان الشعراء الرومانسيون - ومنهم ناجي - قد اطلعوا على الناحيتين معاً وتأثروا بكليتهما، فإن من الصعوبة ترجيح أو تقديم إحداها على الأخرى، ويصبح من الجائز جداً أن يتحد عاملان أو أكثر في إبراز ظاهرة واحدة.

ثالثاً: ظاهرة (صوتية) تتصل بموسيقى الشعر عند ناجي، وهي إكثاره من بعض الحروف التي يمكن أن تساعد على إبراز الجو النفسي لمعانيه. ففي مقطوعة «المنسي» يشيع حرف (س) وهو من حروف الهمس الشفوية. والحالة الصوتية التي يشيعها هذا الحرف تتشابه وحالة النجوى الحزينة، التي يسرُّ بها المحب الحزين إلى الحبيب الناسي.. في مثل قوله:

متى يرقُّ الحظُّ يا قاسي ويلتقي المنسيُّ بالناسي
متى؟ وهل من حيلة في متى وفي خيالاتٍ وأحداً؟
هدُّ قراري جريها في دمي وهمسها في كُرِّ أنفاسي
وأنت مثل النجم في المنتأى وفي السنا الخاطف كالماس
يرنو له الناس ويبغونه وما يُيالي النجم بالناس^(٣)

(١) وراء الغمام: ص ٢٥.

(٢) أيفوز إيفانز: موجز تاريخ الأدب الإنجليزي - توجمة شوقي السكري - عبد الله عبد الحافظ - ط الأنجلو

المصرية - ص ٢٠.

(٣) وراء الغمام ص ٢٣.

فالحرف (س) ورد في هذه المجموعة عشر مرات، وهو من أكثر الحروف عدداً فيها.. بعد حرف الميم (١٢ مرة)، مما قد يوحي بقوة العلاقة بين موسيقى الألفاظ ودلالاتها الفنية.

رابعاً: إن ناجى داخل القصيدة الواحدة يحافظ - أحياناً - على وحدة كل شطر موسيقياً بحيث يتساوى الشطران في التفعيلات، وبعد ذلك في نفس القصيدة قد يلجأ إلى (التدوير) ومزج الشطرين^(١)، بحيث تتداخل التفعيلات. وهو لا يقسم البيت في هذا المجال، وإنما يكتبه كله في سطر واحد، وهذا يعني أن القصيدة رغم وحدة الوزن تخضع لمستويات عدة: صوتية وموسيقية، وبالتالي فكرية وتصويرية.

أى أن شعر ناجى مثلما كان تنويعات على نغمة فكرية واحدة - كما ذكرنا - فهو هنا أيضاً مستويات على تفعيلة موسيقية واحدة أيضاً في مقطع واحد، إذ أن وحدة البنية لا تعنى وحدة الأفكار أو الصور أو الموسيقى في التعبير عما في إطارها.

وفي هذه الأبيات - على سبيل المثال - من قصيدة «السراب» دلالة على ذلك:

كيف للنازح الحبيب ارتحالي وجناحائى السقم والبرحاء
وجراحائى المستنزفات الدوامى وخطائى المقيدرات البطاء
أذكرى ذورقى فقد عبث اليم به والعواصف الهوجاء
والعباب العريض والأفق الموحش واللانهاية الخرساء
أفق لا يحد للعين قد ضاق فأمسى والسجن هذا الفضاء
سهرت ترقب الصباح وعين النجم كلت وما بها إغفاء
عجبنى من ترقبى ما الذى أرجو ولما يعد لقلبي رجاء
وأنا مرهف المسامع فيه لى إلى كل طارق إصغاء^(٢)

فالفكرة في البيتين الأولين هادئة حيث يصف عجزه عن الوصول إلى الحبيب، أما في الثالث فيبدأ في الاستعانة طالباً النجدة حتى لا يغرق ولا يهلك، هنا تبدأ الأبيات في الاتصال والتدوير، حيث يصبح البيت سطرًا واحدًا. وعندما تبدأ ثورة البحر والكون.. يعود الشاعر إلى نفسه مرهفًا لها، لذلك ينشط البيت بعد هذا الهدوء الفكرى، مما يؤكد ما ذكرناه من وجود علاقة بين المضمون والموسيقى المصورة له في شعر ناجى.

خامساً: هناك أمر هام جداً في قضية موسيقى الشعر، لا يشير إليه كثير من النقاد، وهو.. علاقة الموسيقى بالمضمون، والنغم بالمعنى. إن الشاعر حين يبدع القصيدة بصدق.. ويعبر عن

(١) التدوير موجود عند ناجى بهذه الطريقة، وبالطريقة الأخرى.. أى بين أكثر من بيت في القصيدة أحياناً.

(٢) ليالى القاهرة: ص ١٢٠ - (وراجع أيضاً: قصيدة: السراب في السجن - ص ١٣١).

معنى يحسّه، وينفعل به انفعالاً لا تكلف فيه، فإن درجة الصدق في الإحساس وتلقائية التعبير، تفضى - بالضرورة - إلى ثراء الإيقاع الموسيقي، وتظهر غنائيته بشكل متدفق.. دون نشاز أو قلق في النغم.. وبالتالي في التفعيلة العروضية.

ونظراً لأن شعراء الرومانسية - وناجى واحد منهم - كانوا يعبرون عن ذواتهم وقضاياهم بدرجة تتحد فيه الذات بالموضوع اتحداً كاملاً، فإن هذا التوحد الحميم بين الشاعر وموضوعه، كان يجعل الموسيقى عنده ذات طاقة غنائية واضحة، بل ذات غنائية عالية جداً. وبما لا ريب فيه أن تدفق المعاني في مخيلة الشاعر وانسيابها يؤدي إلى هذه الموسيقية المتناغمة على امتداد القصيدة. وهذا ما نجده في معظم قصائد ناجى.

* * *

سادساً: بقى شيء بالنسبة للفظة المفردة من حيث تضافر الجرس والإيقاع فيها بالقدرة التصويرية، ذلك «أن الرجل الذى ليس فى روحه موسيقى لا يمكن فى الحقيقة أن يكون شاعراً أصيلاً، كما يذكر كولريدج^(١)».

وفى صدد الحديث عن الألفاظ المفردة فى شعر ناجى، فإنها تحمل بجوار الطاقة على الإيقاع والموسيقى إشارة واضحة على مدى الجهد المبذول من أجل البعد عن اللغة الكلاسيكية، وعن المحافظة على الدلالة المعجمية القديمة. إن اللفظة فى شعر ناجى تحمل دلالة (تاريخية) هامة من حيث تطور المعجم الشعرى وملاءمته لتطور العصر، فى نفس الوقت الذى توائم فيه التفرد الذاتى لتجربة الشاعر، إذ لم تعد مهمة اللغة الأدبية محاكاة الواقع، بقدر ما هى إعطاء تراكيب بديعة ومعانى جديدة وصور مبتكرة، تُوحى برغبة الأديب فى تطوير العالم وتجديد الرؤية له. من هنا تجمع اللفظة فى شعر ناجى بين رهافة الإيقاع ودقة المعنى وسلامة الاشتقاق الصرفى وتجدد الدلالة، والوعى بروح المعاصرة وبتطور مضمون الحياة، ومن ثم تجديد لغتها، وإعطاء الكلمات معانى جديدة لم تأخذها من قبل.

ونشير هنا إلى عظم الدور الذى قامت به المدرسة الرومانسية - التى ينتمى إليها ناجى - فى تطوير الأدب من زاوية تجديدها للغة وتطويرها للمعجم الأدبى المتداول. إن دراسة للأدب الحديث من زاوية تطور اللغة يمكن أن تفجر كثيراً من القضايا النقدية الخطيرة التى يطرحها أو يثيرها.

إن اللفظة عند ناجى ذات علاقة وثيقة بتجربته العاطفية وحديثه عن الحب، لقد كان الشعر عنده «روضة حب» من هنا صارت كلماته «ورداً وزهراً». كما يقول:

لكنَّ فنَّ الشعرِ وردَ أحبةٍ يَهْدَى فهاكِ قصيدتي بلْ وَرْدِي
والشعرُ روضٌ يأنجُ وعبيره سارَ إلينا من عبر الجنة

وأراك روضةً رقةً ومحاسنٍ هل روضةٌ تُهدى البيانَ لروضة^(١)
وناجي - مثل غيره من الشعراء الرومانسيين - كان يغنى لنفسه، أو يعبر عنها، لذلك لم
يكن في حاجة إلى لغة غريبة مثل شاعر الإحياء الذي كان يغنى لغيره، ويعبر عن
موضوعات مفروضة عليه. ولذلك مالت اللغة إلى السهولة عند شعراء الرومانسية.
ويصدق على ألفاظ شاعرنا أيضاً من حيث الرقة في الجرس والإيقاع ما قاله ناجي عن
شعر طانيوس عبده:

كُلُّ لَفْظٍ أَرَقُّ مِنْ ضَحْكَةِ الزَّهْرِ لِلدَّيَمِ
مُسْتَمَدٌّ مِنَ الرَّبِّيِّ مُسْتَعَارٌ مِنَ النَّسَمِ^(٢)

وعلى هذا تقدم اللفظة في شعره - من حيث رقة الإيقاع وتناغم الحروف - لا ميزة شكلية
مستقلة في حد ذاتها فحسب.. وإنما توحى بأن ذلك الجهد اللغوي جزء أساسي من قوة الدلالة
وفنية التعبير.

ونختم كلامنا عن الموسيقى عند ناجي مؤكدين أنها ذات علاقة وثيقة بالإطار الفكري
لشعره، فتبدو هادئة حاملة رشيقة في رقة كأنها نعمة نعمة أو أنه محنة، لذلك تبدو قريبة جداً
من الجو النفسي والانفعالي لما تحمله، مما يدل على أن الموسيقى في الشعر تعبر عن المعنى أو
هي صدى له، وأن الوزن في الشعر سيظل دائماً خاضعاً للمعنى الذي انفعل به الشاعر،
حيث يصبح الوزن - رغم وحدة القالب - بنية متجددة عند كل شاعر حسب رؤيته
الخاصة. وعلى هذا يتحول الوزن الواحد إلى بنيات متنوعة، حيث إن كل شاعر يستخدمه
إطاراً متجدداً للتعبير عن تجربته المتفردة.

كذلك تدل موسيقى ناجي - من ناحية أخرى - على ما طرأ على شعره من تجديد فني
وتطوير موسيقى، سيكونان خطوة على الطريق - طريق تجديد الشعر - في سبيل ظهور
قصيدة الشعر المعاصر «الحر».

* * *

(١) الطائر الجريح - ص ١٧٤.

(٢) وراء الغمام - ص ٢٠٥. (الديم: ج ديمة وهي السحابة الممطرة - الربِّي: ج رابية وهي ما ارتفع واخضر من الأرض
- النسَم: النسيم).

المعجم التصويرى أو.. عناقيد الصور

الشعر - كما سبق أن ذكرنا - هو أن تتحول الكلمة إلى أغنية: باستخدام طاقتى الإيقاع والمجاز فيها، ذلك أن الشعر (ينسّق) غمطاً فريداً من الكلمات، تشكل منظومة لغوية خاصة، تقدر على أن تثير في ذهن المتلقى من المشاعر والمدركات، ما يستطيع بهما أن يتمثل تشكيل التجربة الأدبية وأن يعيد خلقها في مخيلته.

اللغة إذن هى الوسيط - الوحيد - الموصل لتجربة الشاعر، وقد سبق أن تحدثنا عن المستوى الصوتى للكلمة فى شعر ناجى، والآن نحاول أن ننظر فى لغته عبر مستوى آخر (رمزى) يتعلق بقوة الاستدعاء وطاقاة الخيال وحالة الانفعال، التى تثيرها الكلمة - فى ذهن المتلقى - بما حملته من دلالة مجازية أو رمزية.

إن لغة البشر.. ليست جزءاً من تاريخهم فحسب، بل هى جزء من وجودهم التاريخى نفسه، فاللغة - أداة نقل الخبرة - ما تزال رغم تطورها التاريخى والحضارى، تحمل على المستويين: الصوتى والدلالى، ما يؤكد العلاقة بين التسمية والمسمى أو بين صوت الكلمة وطبيعة المعنى.

الاستخدام الأول للغة يكون استخداماً (إشارياً) بمعنى أن تستخدم كعلامة تقوم بتعيين المشار إليه، وما زالت معظم لغة الحديث اليومية حتى الآن تعتمد على هذا الاستخدام المباشر، وتستعمل الدلالات الحقيقية للكلمات. ولكن الإنسان - منذ اكتشافه للغة - أحس بأن ما اكتشفه منها عاجز عن نقل كل خبراته ومشاعره - خاصة - بعد أن ارتقت خبراته ومعارفه وتحضر واقعه. من هنا بدأ الاستعمال (الرمزى) للغة - باستخدام الكلمة فى غير ما تشير إليه - رغبة فى توصيل الفكرة بسبيل غير مباشر، ونقل الخبرة بطريقة رامزة مركزة، تبعد عن الجزئية وتميل إلى الشمولية وتعبر عن الإحساس بوحدة الوجود، وتداخل العوامل وعدم الفصل الكامل بين عناصر الكون.

التعبير - بالرمز - إذن طراز فنى فريد لإدراك الكون، وهو أرقى أساليب استخدام اللغة، وهو حد الأدب بصفة عامة - والشعر على وجه الخصوص، بل إن الشعر - كما يذكر «كولريديج» - «من غير المجاز يصبح كتلة جامدة، ذلك أن الصور المجازية جزء ضرورى من الطاقة التى تمد الشعر بالحياة». وقد ذهب «روبرت فروست» إلى حد القول «بأن هناك أشياء كثيرة يمكن أن تقال فى تعريف الشعر، ولكن الشئ الرئيسى فيه هو: المجاز، بمعنى أن تقول شيئاً، وتعنى شيئاً آخر، أو أن تقول شيئاً باستعمال مصطلحات شئ آخر»^(١).

(١) لمزيد من التفصيل عن المجاز.. والخيال.. والصورة.. واللغة يراجع:

على هذا الأساس تنتفى أغلوطة الزخرفة في الفن، ذلك أن الاستخدام المجازي للغة ليس زينة كمالية، وإنما هو عنصر أساسي تحدّ به لغة الأدب.. الفارقة له عن غيره من فروع المعرفة الإنسانية الأخرى. فإذا كان الأدب يقدم نوعاً متميزاً من المعرفة، فالمجاز - وسيلة الإدراك الراقية - يقوم بدور أساسي في خلق ما تثيره التجربة الأدبية من مشاعر وأفكار، لأنه يحدث نوعاً من التفاعل والترابط والامتزاج بين الحسى والمعنوى.. بين المادى والروحى.. بين المسموع والمرئى.. بين الصوت واللون.. بين الإنسان والطبيعة.. بين الكثيف والرهيف.. بين الذات والموضوع.. بين الثابت والمتحول.

المجاز - إذن - رغم تجدد مفردات اللغة، يفتح أمامها طاقات دلالية خلّاقة من حيث الإيحاء والتصوير والتأثير. من هنا فإن (بلاغة المجاز.. في الإيجاز). والرمز اللغوى قريب - في اختصاره - من الرمز الرياضى، ذلك أن التركيز خاصية عامة للمجاز والرمز.. لاسيما في الشعر.

وحين نتقل - إلى شعر ناجى - نجد أن مبحث الصورة الفنية عنده، يعد من أخصب مجالات الدرس. فالصورة عنده - كما هى عند الرومانسيين عامة - تقوم على الخلق الذاقى، وليس على التمثيل المحاكى، كما نجد عند الكلاسيكيين، الذين كانت عناصر الصورة عندهم تستمد - فى الغالب - من معطيات الحواس.. خاصة المرئى منها، وكانت قريبة الإدراك، جزئية العلاقة فيما يربط بين المستعار منه والمستعار إليه، أو بين المشبه والمشبّه، به أو بين الفكرة وما يكنى به عنها، لذلك نجد فى صور الكلاسيكى نوعاً من (محاكاة) عالم معطى، من هنا يقترب الشعر الكلاسيكى من فنون الرسم والتصوير. أما الصورة عند الرومانسى فهى (تعبير) ذاقى.. وخلق فنى.. تبدعه مخيلة الفنان، التى

= - اليزابيث درو: الشعر، كيف نفهمه ونتذوقه.

ترجمة: محمد إبراهيم الشوش، ط. ميمنة - بيروت، ص ٥٩.

- ريشاردز: مبادئ النقد الأدبى ص ٤٠٩.

- ويلك، وارين: نظرية الأدب ص ٢٣٩.

- لطفى عبد البديع: التركيب اللغوى للأدب.

ط. النهضة المصرية، ١٩٧٠ ص ٨٥.

- لطفى عبد البديع: الشعر واللغة.

ط النهضة المصرية، ١٩٦٩ ص ٥.

- عبد المنعم تليمة: مقدمة فى نظرية الأدب ص ٧.

- جابر عصفور: الصورة الفنية فى الموروث النقدى والبلاغى.

ط. الثقافة، القاهرة، ١٩٧٤ ص ١٥.

- C. W. Turner: Stylistics.

Penguin books, England. 1973 p. 32.

- Raymond Chapman: Linguistics and Literature. p. 72.

لا ترى الكون إلا من خلال مرآة الذات، ولا تعكس الرؤية إلا ممتزجة.. متفاعلة بوجودان الشاعر، الذى يبصر عالمه الداخلى أكثر من بصره بواقعه الخارجى، لذلك فالأديب فى هذه الحالة لا يحاكى الواقع، وإنما يقدم موازنة رمزية له، فيها قدر من الإحساس المتفرد بلغة خاصة للإبداع والتعبير.

إن مصدر الثراء فى الفن الرومانسى عامة.. فى الإحساس الفردى على الدرجة بالذات، من هنا اتسع إهاب المذهب، وتنوعت تجارب الفنانين، وأصبح للخيال طابعه الخاص عند كل منهم. وهذا الجزء من قصيدة «وداع» يوضح مدى ثراء طاقة المخيلة وخصوبتها عند ناجى:

هل رأى الحبُّ سُكارى مثلنا	كم بنينا من خيالٍ حولنا ^(١)
ومشينا فى طريقٍ مُقمر	تشبُّ الفرحةُ فيه قبلنا
وتطلعنا إلى أنْجُمِهِ	فتهاوَيْنَ وأصبحنَ لنا
وضحكنا ضحكَ طفلين معاً	وعدونا فسبقنا ظلُّنا

وانتبهنا بعدَ ما زالَ الرحيقُ	وأفقنا ليت أنا لا نُفِيقُ
يقظةً طاحتْ بأحلام الكرى	وتولَّى الليلُ والليلُ صديقُ
وإذا النورُ نذيرُ طالعٍ	وإذا الفجرُ مطلُّ كالحريقِ
وإذا الدنيا كما نعرفُها	وإذا الأحبابُ كلُّ فى طريقِ

هاتِ أَسْعِدْنِي ودعني أَسْعِدُكَ	قد دنا بعدَ التَّدانيِ مَورِدُكَ
فأذقنيهِ فإني ذاهبٌ	لا غدي يُرجى ولا يرجي غدُكَ
وابلائي من لياليِّ التي	قربت حيني وراحت تبعدُكَ
لا تدعني ليلي فغداً	تجرِّحُ الفرقةُ ما تأسو يَدُكَ

عندما نتأمل الصور الجزئية فى هذه الأبيات مثل:

الحب الذى يرى، المحبون السكارى من كثوس الحب وخمرته، كثرة بناء الأحلام من خيال، خيال حولنا، الطريق المقمر، الفرحة التى تقفز وتشب قبل المحبين، أنجم طريق المحبين سقطت بإرادتها لتصبح ملكاً لهم، الفرحة التى تبعث الضحك مثل الطفل البرىء، الجرى الذى يسبق فيه الظل صاحبه.

الانتباه من سكرة اللقاء لم يحدث إلا بعد أن زال رحيق فم المحبين، الإفاقة وتمنى عدمها، اليقظة التى تطيح بأحلام النوم، الليل المتولَّى الذاهب، الليل الصديق، النور النذير الطالع، الفجر المثل كأنه الحريق، الأحباب كل فى طريق.

مورد الحبيب العذب الذى دنا بعد البعد، تذوق رضاب الحبيب، الغد الذى لا يرجى له أولها، الشفاء من الليالى التى قربت الموت وأبعدت المحبوب، الفرقة التى تجرح ما تعالجه يد المحب. إن لغة الشاعر فى هذه الأبيات لا تستعين بسوى (الصورة) ذات الإيحاء الخصب، التى تهب شعره حيوية الدراما.. وتدفق القصص.. وعذوبة الحكى، فكأنما (لغته التصويرية) لا ترى الكون الإنسانى فى وحدته وكمال علاقته فحسب، بل تعكس أيضاً تناغماً بوحدة الأنواع الأدبية، واستفادة من كل ما يمتاز به سمة كل منها.. لذلك تأتلف - فى الأبيات - موسيقى الشعر بسرد القصة وحركة الدراما.

من هنا يتضح ما تحمله هذه الرموز والمجازات من قدرة تخيلية، تجسد المعنوى وتؤنس المادى، وتمزج بين عناصر الكون فى وحدة فنية خصبة، تلمح ما به من تناقض وجدل، حيث لا ترى الجمال إلا مقترناً بالزوال. وهذه الصور أيضاً تعكس رؤية الأديب أكثر رهافة، وتجعل لغته متجددة الدلالة، وتؤكد بصفة عامة امتلاك الشاعر لأدوات فنه، ولعناصر تشكيل صورته، كأنما شعره لا يقدم تجربة فنية جديدة لأديب، وإنما إدراكاً متمايزاً للعالم، بلغة متجددة العطاء والدلالة، فكأنما القصيدة تجديد شامل على أكثر من مستوى تصويرى وتعبيرى.

لكننا.. لن ندرس مبحث الصورة فى شعر ناجى.. على هذا النحو الوصفى العام، وإنما سنحاول أن نعالج ما يبدو من (ثوابت) لافتة فى قاموسه الشعرى، ومعجمه التصويرى، وسوف نركز على النغمات (themes) المطردة فى ديوانه كله، لنرى كيف تجمع الصورة المفردة الواحدة.. دلالة رمزية متسقة.. وتشكل مجموعة من (عناقيد الصور) ذات النسق الفكرى والفنى المتناغم. وبذلك نستطيع - بعد رصد وتحليل هذه الألفاظ الرامزة.. وتلك الكلمات المصورة - أن نصل إلى ما يربطها من علاقة برؤية الشاعر الفنية وموقفه الفكرى.

ويبدو لمن ينعم النظر فى ديوان ناجى، أن كلمات: الغرق - الطفل - الفؤاد - الفراشة والنور، تكاد تطرد بشكل مقصود وإرادة فنية واعية، منذ بدء شعره إلى منتهاه، بحيث يمكن أن تكون (نغمات) فنية رئيسية.. و(وحدات) رمزية لها دلالتها المتسقة طوال تجربة الشاعر الفنية كلها. إن هذه الصور المطردة كانت تلح على مصادر الخيال عند ناجى، لأنها ترتبط - بقوة - بموقفه الفكرى.. ورؤيته الشعرية. وعلى هذا يتضافر الشكل والمضمون، وتتسق الأداة مع الموقف بطريقة واضحة فى شعر ناجى.

وسوف نتحدث عن هذه الوحدات الرمزية أو الحقول الدلالية بشكل تحليلى إحصائى، وندرس كلاً منها على حدة، عبر دواوينه: وراء الغمام (١)، وليالى القاهرة (٢)، وفى معبد الليل (٣)، والطائر الجريح (٤).

الغرق

إن أهم إنجازات الشعر الحديث نجدها في الاهتمام باللغة والبحث عن الطاقة الكامنة في الكلمة.. لذلك يقول «أراجون» في مقدمة ديوانه «عيون إلزا» (١٩٤٢) إن الشعر لا يوجد إلا بفضل الخلق الجديد المستمر للغة، وذلك بتحطيم النسق اللغوي وتكسير قواعده وتغيير ترتيبه المعتاد في الكلام.

والشاعر «بيتس» يقول «ليس لي لغة، كل ما أملكه مجموعة من الصور والتشبيهات والرموز».

وفي قصيدة «إليوت» المشهورة «أربعاء الرماد» نجد هذا البيت الغريب: «لغة بلا كلمة... وكلمة بلا لغة».

و «سان جون بيرس» يتحدث عن التركيب اللغوي لديه فيشبهه بالبرق والصاعقة^(١). هكذا تتركز في لغة الشعر الحديث أهم طاقاته الفكرية وإيجاءاته الفنية وقدراته التخيلية.. والناقد «رايموند شابمان» في حديثه عن «الكلمات والمعاني» (Words and Meaning)^(٢) يؤكد أن الكلمات تتبادل معاني جديدة يحددها السياق ويغيرها الاستعمال، سواء أكانت هذه الكلمات متصلة بدلالة رمزية أو مادية أو معنوية أو نفسية، فإن تواتر استخدام الشاعر لها في القصيدة، يدل على حرصه على إثارة أو استدعاء حقيقة ما تتصل بفكره وفنه.. وإصرار ناجي على استخدام مجموعة من الألفاظ يكررها دائماً - في حقل دلالي واحد - تؤكد ما سبق أن ذكرناه من أن هذه الرموز أو الوحدات الدلالية، تعكس بعض عناصر إدراكه الفلسفي للكون، وتشكل السمة الجمالية الغالبة لبنية الشعر عنده. ومن الرموز التي يستخدمها ناجي باطراد في شعره - صورة (الغرق..) وليس الحرق، في الدلالة على أن الحب قد أهلكه.. وكاد يقضى عليه. ويبدو من سياق موقف الشاعر الفني أنه كان يتصور «الحب نهراً» يقصده الظالمون من «هجير الحياة»، لذلك يناجي الشاعر نهر الحب بقوله:

يا نهر رَوَيْتَ كل ظامِي فراحَ رِيَّانَ إنْ يَذُقْ
فكنَ رحيماً على أُوامي فلي فمٌ باتَ يحترق^(٣)

(١) عبد الغفار مكاوي: ثورة الشعر الحديث.

ط المؤسسة المصرية (١٩٧٢) ج ١ ص ٢٤٣.

(٢) Raymod Chapman: Linguistics and Literature. p. 58

(٣) وراء الغمام ص ٨٥ (الأوام: حرارة العطش).

ويؤكد الشاعر العلاقة بين العطش المادى والعطش العاطفى فيذكر:

كيف السبيلُ إلى شِفَاءٍ صَبَابَةٍ الدهرُ أجمعُ ما يبلُ صداها^(١)
كما يذكر أيضا في نفس السياق:

أشْتَهَى ضُمَّكَ حَتَّى أَشْتَفَى فكأنى ظامئٍ آخِذُ ثَارِي
غَيْرَ أَنِي كُلَّمَا امْتَدَّتْ يَدِي لعناقٍ خَفْتُ أَنْ تَوْذِيكَ نَارِي^(٢)

هناك إذن علاقة فكرية - في مخيلة الشاعر - تربط بين الحب والماء فكلاهما واهب الحياة، لذلك يؤكد ناجي صلة الحب والحبيبة بالمياه:

وَاهَا لَعَيْنِيكَ كَالْتَبَعِ الْجَمِيلِ صَفَا وسالَ مُؤْتَلِقَ الأمواجِ مُنْسَجِمًا^(٣)

كما تكون عين الحبيب - في شعره.. أحيانا - «زورق يسبح في موجة عطر»:

في عبابٍ غامضٍ التيارِ يَجْرِي واصلًا ما بينَ عَيْنِيكَ وَعُمْرِي^(٤)

لكن الماء كما يروى يُشرق، وكما يُجيبُ يُغرق، أى أن الشاعر وهو يتوقف عند (الصورة الفنية) باعتبارها (موازاة رمزية) لفكرة معنوية يلمحُ الفكرة في جدلها، والصورة في تناقضها. وناجى يلمح الجانب السلبي المهلك للمياه والبحر.. ويلح عليه أكثر من إلحاحه على الجانب الإيجابي المسعد المروى للظما. وسوف نذكر أولا.. التراكيب التى تدل على (صورة الغرق) كما جاءت في سياقها اللغوى في شعره: سواء أكان ذلك بشكل مباشر أو غير مباشر، وسواء أكان المعنى حقيقيا.. أو مجازيا، وسواء أكان السياق يتصل بالحب أو بغيره.

وسوف نعرض لعنقود الصور المشكل لهذا الرمز - حسب تسلسله في ديوانه:

١ - قُلْ لِلْبَخِيلِ إِذَا مَاعَزَ مَشْرَعُهُ يامانعَ الماءِ عَنِّي كَيْفَ تَمْنَعُهُ
أَغْرُ حُسْنَكَ أَنَّ الْخُلْدَ جَدُولُهُ وأنه من غريب السُّحر منبَعُهُ

٨٩/١

٢ - أرى الآبادَ تغمُرني كبحرٍ سحيقِ الغورِ مجْهولِ القرارِ
ويأتمرُ الظلامُ علىّ حتى كأنى هابطُ أعماقِ غارِ

١٤٢/١

٣ - ويدٌ تمتدُّ تحوى كيدٍ من خلال الموجِ مُدت لغريقِ

٤٧/٢

٤ - أين شطُّ الرجا يا عُبَابَ الهمومِ

٧٧/٢

(١) وراء الغمام ص ١١٦.

(٢) وراء الغمام ص ١٥٣ (ثارى: ثارى).

(٣) ليالى القاهرة - ص ٢٣٨.

(٤) ليالى القاهرة ص ٢٧٢.

- ٥ - أنا ظمآن لم يلمع سرابٌ
على الصحراء إلا خِلْتُ ماءً
٨٠/٢
- ٦ - لجةٌ بعد لجةٍ كلما صارعَ
رُدْتُ له أمانيه غرقى
٩٢/٢
- ٧ - قد بُعد الشاطئ المرجى
والموج لا يرحمُ الغريقُ
١٠٠/٢
- ٨ - مستسلماً للموج يغمرنى
اليُم به والعواصفُ الهوجاءُ
١١١/٢
- ٩ - أدركى زورقى فقد عبثَ
غريقٌ فضلٍ بلا قرارٍ
١١٩/٢
- ١٠ - أنقذني البحرُ غير أنى
وغيري مُستعينٍ بغريقٍ
٢١٥/٢
- ١١ - مأتري فيه غريقاً ذاشحوبٍ
يتلاشى في خضمِّ القدرِ
٢٧٢/٢
- ١٢ - إنما الدنيا عبابٌ ضننا
ولقد أطفؤ عليه قِلَقا
٢٧٧/٢
- ١٣ - لنغرقُ في دخانٍ
الجسم أشجائنا وحرمانا
٣٢٠/٢
- ١٤ - هو رَوحى الذى يحاكيكَ
يا بحرُ ويخشى قلبى الجزوعُ إذاكا
٣٨٨/٢
- ١٥ - أى جيشيك مُغرقى ليلى الطاغى
أم الشوق وحده وهو عارمٌ؟
٤٨/٤
- ١٦ - شفتاكِ فى لَجِ الخواطرِ لاحقاً
كالشاطئين وراء لَجِ ثائرٍ
٤١/٤
- ١٧ - إسعادُ ملهوفٍ ونجدةُ غارقٍ
فإذا حبُّك يطغى مُزبدًا
٤١/٤
- ١٨ - كدُفوقِ السَّيل طُغيانَ الجنونِ
٤٩/٤

- ٢٠ - يكافحُ الأمواج ٨٢/٤
 ٢١ - تاجك في النور غريقٌ ٨٣/٤
 ٢٢ - وتلك أحلامُ السنين يحملها التيارُ فوقَ النهر ١٧٨/٤

هذه أهم الاستعمالات المختلفة لمعنى (الغرق) سواء أ جاءت الصورة بطريق مباشر أو غيره..
 وسواء أكان الاستخدام في مجال العاطفة أو الفكر.. في سياق الحب أو غيره.. في مناسبة الإنقاذ
 أو الغرق.. الارتواء أو الظمأ.

واستقرار هذه (النغمة) التخيلة واطرادها الرمزي في ديوان الشاعر كله، لها دلالة على
 مستوى الفكر وأخرى على مستوى الفن:

أما دلالتها الفكرية: فيوحى بها السياق الذي وظف المعنى للتعبير عنه، ذلك أن الشاعر
 عندما تصور الحب في البداية (نهرًا)، فإن هذا النهر لم يبيل صدهاء ولم يرو ظمأه، وإنما عاش
 عمره - في شعره - محروما من نعمة الحب وسعادة الوصل، لذلك كان الغرق (رمزا) يتناسب
 ورقة تكوين الشاعر وتصوره القدرى للحب.

ولا شك أن في استخدام المجال الدلالي لمعنى الغرق - وليس الحرق - ليعبر عما يقاسيه
 الشاعر من الحب - إيجاء خفيا بأن طبيعة الشاعر كانت أميل إلى الطيبة والبساطة والرقّة
 والهدوء، كما وضع ذلك من خلال الحديث عن الصوت الأول في شعره.

أما الدلالة الفنية: فتأتى من كون الشاعر.. قد ألحت على مخيلته - بشكل مطرد - مجموعة
 من الصور الرمزية ذات الإيجاء الفني الخاص يوظفها دائما للتعبير عن فكرة معينة. وهذا يعكس
 اتساق عالم المخيلة في نفس الشاعر.. وأن له بالتالي (لغته الفنية الخاصة) المعبرة عن مشاعره
 وأحاسيسه، من هنا يكتسب رمز (الغرق) دلالة مجازية خاصة، لا يفسرها استخدام القاموس
 اللغوى - قدر ما يفسرها (المعجم التصويرى) الخاص بناجى من خلال ديوانه.

شئ آخر يتصل بهذا الرمز الفني، وهو (تنوع طرائق التعبير البلاغى) عنه، ومن يرجع
 إلى الأبيات يجده يستعمل المعنى الحقيقى، كما يستخدم الاستعارة والتشبيه والكناية... في التعبير
 عن هذا الرمز الفني الخاص به، ويحمله نفس الدلالة. وهذا التنوع في استخدام الأساليب
 البلاغية في التعبير عنه، يؤكد من زاوية أخرى مدى خصوبة المخيلة عند ناجى.

✓ أيضا.. فإن ناجى يستخدم الرمز بوجهيه: الإيجابى والسلبى، فالماء عنده ينقذ الظامئ،
 ويطغى غلة الصادى، ويروى حرقة المشتاق، وينجد الغريق. وشعره يحمل أيضا الدلالة المقابلة
 أو التضاد المعنوى للفكرة (Contrast)، حيث يغرق الأمانى، ولا يرحم الغريق، ويطغى مزيدا
 بزورق الحب، ويعبث بالحبيب الذى يبدو - غريقًا - من خلال الموج.

وهذا يعنى أن الشاعر وهو يوظف هذا الرمز يستخدمه واعيا بجذله الخلاق وثنائياته المتضادة.

وكما أبصر ناجى الجمال مقترناً بالزوال، أدرك أيضاً دلالات الماء المتضادة بين الإنقاذ والإحياء.. وبين الإغراق والإفناء، وعلى هذا فليس (التقابل) التصويرى - فى ديوان الشاعر (حلية لفظية) إنما هو وعى فكرى يجدل الكون وفلسفة الحياة، ومن هذه الدلالات الفنية العميقة والتفسيرات المتنوعة تأتى قوة الرمز وجمال الصورة.

وفى النهاية فإن إحساس ناجى بـ (مائية) الحب و (بحرية) الحياة كان يقظاً لدرجة أنه كان يرى^(١):

إنما الدنيا عبابٌ ضمنا وشطوطٌ من حظوظِ فرقتنا
ولقد أطفؤ عليه قلقاً غارقاً فى لحظةٍ قد جمعنا
كما كان يرى أن الظماً - العطش - معادل للحرمان العاطفى... حيث يقول فى قصيدة «الميعاد»:

إن عدتْ أو أخلفتْ لم تُعِدْ أنا إلفُ روجك آخرَ الأبدِ
ظماً على ظمياً على ظمياً ومواردُ كُثُرٌ ولم أريدِ
مرُّ الظلامِ وأنتَ لى شجنٍ وأقى النهارِ وأنتَ فى خَلدى
لا يسمعُ البحرُ الغضوبُ إلى شاكٍ ولا يُضغى إلى أحدٍ^(٢)
من هذا كله يتضح أن صورة البحر.. والماء.. وما يتصل بهما دلالات متنوعة، كانت تلح على مخيلة ناجى بدرجة كبيرة.

(١) ليالى القاهرة ص ٢٧٧.

(٢) وراء الغمام ص ٦٠، ٦١.

الطفل

الطفل صورة أخرى لها صفة الاطراد والتتابع في قصيد ناجي. وهذه الوحدة الدلالية يستخدمها ناجي محملاً إياها دلالات عدة:

الأولى: لتكون رمزاً (للمحب) نفسه، فالمحب كالطفل الوليد ثمرة علاقة بين اثنين، والمحب أيضاً كالطفل في ضرورة استمرار العناية به والرعاية له - رغم رغباته النزقة أحياناً، ومتطلباته العاطفية الجارحة أحياناً أخرى.

الثانية: يوظف نفس الرمز لدلالة أخرى هي (المحب).. أى الشاعر نفسه. وقد يبدو لافتاً أن يشبه إنسان نفسه بطفل، أو يتمنى العودة إلى الطفولة «يا من يأخذ عمرى ويعيدُ الطفلَ والجهل القديم». إصرار ناجي على هذه الفكرة وذلك الاسترجاع يدل من ناحية على ربطه لما بين الطفولة والمحب من براءة وطهارة، ومن ناحية أخرى يدل على قدر من طيبة النفس وسباحة الخلق، فطر عليها الشاعر الذى يقول عن نفسه «أنا الذى لم أدر طعم الحسد». وهذا المعنى وتلك الدلالة، لا يتناقضان والإيمان القدرى الذى سبق أن وصفنا به رؤية الشاعر للكون والإنسان، وما يغلب عليه من سذاجة تؤمن بما يأتى به القدر من نعمة أو نقمة.

الثالثة: أن يكون الطفل رمزاً (للحبيب) أو الحبيبة، وهو لا يصفه بهذه الصفة غالباً إلا في حالة الرضى عنه والاستجابة له، فكأنما الطفولة هنا أيضاً قرين الطهارة والبراءة والطيبة وسهولة التفاهم، أو أن كليهما، المحب والحبيب، يتلمس في الآخر حاجة الطفل «إلى رحمة أم» - كما يقول ناجي.

هكذا يتحول المحب والحبيب إلى «طفلين معا»، يسيران في طريق مقرر من النقاوة، تثب الفرحة فيه قبلهما، تعبيراً عما يعيشان فيه من نعمة الحب وصفاء الود.

الرابعة: أن يكون الطفل رمزاً (لقلب) المحب - الشاعر، ويصبح حينئذ «كالطفل اللهيئ الغيور في فلك من ضوء ليلي يدور». وأحياناً أخرى يصف الشاعر قلبه بالطفولة حين يطلب منه أن يتعلم الهجر والقسوة والغدر «يا طفلي النواح.. أن أن تتعلما».

الخامسة: يرمز الشاعر بصورة الطفل - أحياناً - إلى (عقله)، حين يتهمه بحدائث التجربة، يصدق أضاليل الهوى «بنهى طفل وإحساس صبي».

واستخدام الرمز هنا يختلف عن الاستخدام الأول، ويناقض بعض الدلالات السابقة، أى أن ناجي وهو يستخدم صورة ما، فإنها (لا تجمد) لديه على نعمة واحدة أو دلالة معينة، إنما يتجدد عطاؤها بما يهب فنه قوة متجددة.. «ويسم خياله بالحويوة والتدفق الثراء».

وهذه هي (التراكيب) اللغوية - التي وردت فيها صورة الطفل بدلالاتها الحقيقية والمجازية المختلفة، كما أشرنا إليها الآن:

- ١ - ربيته طفلاً بذلت له
ماشاء من خفضٍ ومن لين
٢٨/١
- ٢ - آه من يأخذُ عُمرى كله
ويعيدُ الطفلَ والجهلَ القديمَا
٦٩/١
- ٣ - وضعكنا ضحكَ طفلينِ معَا
وعدونا فسبقنا ظِلَّنا
٧٠/١
- ٤ - وأنتَ تجاربُ الأَمسِ
وأنتَ براءةُ الطفلِ
٤٧/١
- ٥ - أغفيتَ في كنفى وفي ظلِّ الكرى
كالطفلِ في أَمِنٍ من الأوجاعِ
١٥٦/١
- ٦ - عاودتنى طفولتى فيكَ حتَّى
خِلْتُ أنى ما اجتزتُ يومَ عذابِ
١٦٢/١
- ٧ - وافرحتنى بك فرحةُ الطفلِ الذى
يلهُو ويخلقُ كلَّ يومٍ عيدًا
١٧٨/١
- ٨ - أقولُ وقد وسدته راحتى كما
توسدُ طفلٌ متعبٌ راحةَ المهدِ
١١/٢
- ٩ - أرمى الطريقَ بناظرى رجلٍ
وأنا لها طفلٌ أضاحكها
٤٠/٢
- ١٠ - كنتَ تدعونى طفلاً كلما
ثارَ حَبِّى وتندتْ مُقلِى
٥٩/٢
- ١١ - ولك الحقُّ لقد عاشَ الهوى
ورأى الطعنةَ إذ صوبتها
رمتُ الطفلَ فأدمتْ قلبه
وأصابتْ كبرياءَ الرجلِ
٥٩/٢ - ٦٠
- ١٢ - هدأتَ رسائلَ حبها
كالطفلِ فى أحلامها
٨٦/٢
- ١٣ - يا طفلى النَوَاحِ
آنَ اليومَ أنْ تتعلما
١٠٦/٢
- ١٤ - فأراكَ تعبْتُ بى كطفلٍ فى السما
ءِ يصرفُ الأقدارَ كيف أرادَا
١٣٦/٢

- ١٥ - آه كم أغدو صغيراً حاجق
لك كالطفلٍ إلى رحمة أم
٢٧٢/٢
- ١٦ - كيف صدقنا أضاليلَ الهوى
بنهى طفلٍ وإحساسٍ صبي
١١/٤
- ١٧ - كأن طفلاً خائفاً
في أضلعي حلّ الحبي
٨٢/٤
- ١٨ - وكأنني طفلٌ بها وخواطري
أرجوحةً في لجّها المتلاطم
١٠٤/٤
- ١٩ - فكان طفلَ الفجرِ نا
م على وسادةٍ جدولٍ
١٥٤/٤
- ٢٠ - ذلك الطفلُ اللهيفُ الغيورُ
في فلكٍ من ضوء ليلي يدور
١٩١/٤

الفؤاد

يكثر ناجي أيضاً من ذكر لفظة «الفؤاد» بديلاً عن كلمة القلب. ويستخدمها على أساس «التشخيص» (Personification). وهو إذ يستخدم الكلمة على هذا النحو المجازي في التصوير، نلاحظ أنه يشخص الفؤاد عندما يخاطبه دائماً، كأنما هناك (انفصال) كامل بينهما، حتى في حالة نسبة الفؤاد إليه، موغلاً في التجريد والتجسيد، كأنما الفؤاد (شخص) مستقل لا تربطه به صلة. وحين نحاول تفسير هذه القضية فنياً سوف نجد أن الشاعر باعتبار كونه طبيباً، لم يستخدم كلمة «القلب» إلا في النادر القليل جداً من شعره، فالقلب - عند الطبيب - عضو مادي، له وظيفة بيولوجية، بينما الشاعر هنا - وليس الطبيب - يريد أن يهرب من المادة إلى الروح ومن الواقع إلى المثال.. أى أن استخدام كلمة الفؤاد بديلاً عن كلمة القلب - على هذه الصورة المجازية المتسقة في شعره - تدل من ناحية على مثاليته الفكرية التي تتلاءم وطبيعته الرومانسية الحاملة، ومن ناحية أخرى تدل على أن فلسفته القدرية تجعله يخاطب الفؤاد (مشخصاً) له، كأنما هو - أى الشاعر - غير مسئول عما حدث له من آلام عاطفية ساقها القدر إليه، ولا يستطيع أن يخففها عنه.

واطراد تلك النغمة - على هذا النحو التصويري وذلك التشكيل الجمالي - يؤكد اتساق مخيلة الشاعر، وكيف أن له قاموسه التصويري الخاص، الذي ينطلق أساساً من موقفه الفكري ورؤيته الفنية^(١).

والتراكيب الشعرية التي ورد فيها ذلك «التشخيص الفني» للفؤاد - سواء أكان فؤاد المحب أم الحبيب، وعلى ندرة تدل على «أفئدة الحساد» - هي:

(١) على الرغم من أن صورة «الفؤاد» بناء على التفسير الرمزي تعد جديدة الدلالة في شعر ناجي، حيث يحملها معاني تتسق مع بنية تجربته الفنية. واستخدامه المطرد للغة فيها. لكن هذا لا ينفي أن شعراء العربية القدماء منذ العصر الجاهلي قد مالوا أيضاً إلى استخدام كلمة الفؤاد بدلاً من القلب.. تأسيساً على العلاقة المعنوية والاشتقاقية بين القلب والتقلب.. أى التحول في مجال الرأي أو العاطفة، بالإضافة إلى أن لفظة «القلب» لها دلالة مادية حقيقية، بينما «الفؤاد» كلمة ذات دلالة معنوية مجردة إلى حد كبير.

وقد وردت كلمة الفؤاد في معلقة زهير بن أبي سلمى:

لسان الفتى نصف ونصف فؤاده
فلم يبق إلا صورة اللحم والدم
كما وردت أيضاً في الشاهد النحوي المشهور:

إن الكلام لفي الفؤاد وإنما
جعل اللسان على الفؤاد دليلاً
كما وردت في شعر أبي تمام الطائي:

نقل فؤادك حيث شئت من الهوى
ما الحب إلا للحبيب الأول

شعراً وأسقى الفؤادَ وحيّاً

٧٩/١

د ما زال ملتهباً ومحترقاً

٩٨/١

د والشيبُ ما كلل المفرقاً

٩٩/١

١٠٠/١

الغابِ مستكبرٍ على البرحاء

١٦٠/١

مع في الفؤادِ وظنّ في السعداءِ

٢٢٠/١

مما يخال فؤاد مذعور

٣٩/٢

كان صرحاً من خيالٍ فهوى

٤٥/٢

لا أراي أعيش حتى تُؤدّي

٦٩/٢

٨٠/٢

٨١/٢

كان خفوقه خلجات نزع

٩١/٢

١٦٤/٢

ولباك من أقصى الفؤاد وأذعنا

٢٠٤/٢

وفخراً أن أعيد وأن أقولا

٢١٠/٢

٢٣٩/٢

٢٧٠/٢

٢٧١/٢

٢٧٧/٢

٢٨١/٢

٣٣/٣

١ - أشرب من روعة السماء

٢ - يرى صورة الجرح طي الفؤاد

٣ - أريك مشيب الفؤاد الشهيد

٤ - بي ما تحس وفي فؤادك ما بي

٥ - وفؤادي عات كراتع هذا

٦ - فإذا تداركه النهار طوى المدا

٧ - ضحكت لظلينا وقد عجبت

٨ - يا فؤادي رحم الله الهوى

٩ - والوعود التي وعدت فؤادي

١٠ - نداؤك يا فؤاد كفى نداء

١١ - فؤادي قل لها لما افترقنا

١٢ - تلاشت قوتي وغدا فؤادي

١٣ - وطنية ملء الفؤاد ...

١٤ - عصي القوافي سار نحوك مسرعاً

١٥ - أعيد لك الذي يطوى فؤادي

١٦ - قد أودعت في فؤاد اثنين كل هوى

١٧ - يا فؤادي ما ترى هذا الغروب

١٨ - يا فؤادي قاتل الله الضجر

١٩ - ما الذي صبك صبا في الفؤاد

٢٠ - يا فؤادي العمر سفر وأنطوى

٢١ - لمن الصمت والفؤاد المشرد؟

- ٢٢ - وفؤادى يحومُ بالنار
٢٣ - باكى الفؤادِ مشرَّدَ الأملِ
٢٤ - لا تقلُ لى ذاكِ نجمٌ قد خبا
- ٢٥ - يا فؤادى انظرْ وفكرْ وأفقْ
٢٦ - أمهلْ فؤادى ساعةً ريثما
٢٧ - وقاسمتنى الهوى حتى إذا رحلتْ
- ٢٨ - لا شيءَ إلا أنْ ذكرتْ فهزنى
٢٩ - ملكى ومجراي وقد
٣٠ - وأسفَ القلبُ لكنزى الذى
- ٧/٤
٢٨/٤
يا فؤادى كلُّ شئٍ ذهباً
٤٨/٤
أى قيدٍ لك بالأحبابِ باقى
٥٧/٤
أخلعُ عن عيني قناعَ الخيالِ
٧١/٤
ألقتُ فؤادى بضنكٍ غيرِ مُقتسمِ
١٣٦/٤
طربُ وباتَ على الحنينِ فؤادى
١٥١/٤
سَ فؤادى المتبتلِ
١٥٣/٤
غصبتُ به أفئدةَ الحسِّدِ
١٩٤/٤

الفراشة.. و.. نار النور

صورة فنية أخرى تلحُّ عليها مخيلة ناجي، وتوفر لها من عناصر التشكيل ووحدات الدلالة، ما يوحي بأن الصورة يتداخل في إبداعها عنده مدركات متنوعة، منها المرئي المشاهد، والمعنوي المفهوم. والصورة على هذا النحو المعقد في التشكيل، من عمق الدلالة وقوة الإيجاز، بحيث تلخص المضمون الفكري لبنية الشعر عند ناجي، وتؤكد رؤيته الجمالية للحب، الذي عاش له كل تجربته الفنية في ديوانه.

هذه الصورة (المركبة) هي صورة الفراشة والنور.. وهي رمز قد يبدو مألوفاً في الليل، عندما يظهر نور في الظلام، ذلك أن من عادة الفراشة أن تنجذب - بالضرورة - نحو النور، كأنها «عابدة للسنا عن كذب»، بيد أن بريق النور لا يخلو من لسعة النار، لذلك سرعان ما تحترق بما انجذبت إليه، وتفتي فيما طافت حوله ورغبت فيه.

والشاعر يوظف هذه الصورة لترمز لتجربته العاطفية: فالفراشة - في الغالب - ترمز إلى: الشاعر المحترق، والنور الملهب يرمز - أيضاً - للحبيبة (المنيرة - الحارقة). وهذا التدرج في تعميق تشكيل بناء الصورة من الطبيعي المدرك بحاسة البصر (الفراشة والنور)، إلى مستوى أبعد في التجريد المعنوي والدلالة الفنية (المحب والحبيبة)، يعطى الصورة مزيداً من الحيوية والثراء الفنيين.

والشاعر أحياناً قليلة يقدم الصورة - كاملة - بجميع عناصرها المشكلة لها والمؤلفة لأجزائها، كأنه ينقل الصورة عن واقع طبيعي مشاهد بكل أبعاده، ولكنه - في الغالب - يستغنى (بطرف) منها ليدل - بالضرورة - على الطرف المقابل المحذوف، لذلك نجد في كثير من أساليب التركيب اللغوي المعبر، عن هذه الصورة نوعاً من الاختصار لأحد عناصرها، فصار هناك إذن لون من -الاقتران الشرطي في التعبير، بحيث ندرك أن الشاعر إذ يستخدم عنصراً واحداً من عناصر الصورة فهو يقصد الصورة شاملة والدلالة كاملة. مما يدل على أن الفنان في استخدامه للمجاز يعي ضرورة التعبير عنه بمنتهى الإيجاز.

وهذه هي الأنساق اللغوية المختلفة التي وردت فيها تلك الصورة بجميع أبعادها.. أو ببعض عناصرها، ورغم ذلك لا تتجزأ فيها الدلالة المتجددة بتنوع السياق على المستويين: الحقيقي والمجازي:

١ - أنكرتُنا وهي كانت إن رأتنا يضحكُ النورُ إلينا من بعيد

- ٢ - وجفَّ أو ذابَّ على نورها
٣٣/١
شبه الفراشة يعشق النورا
٤٦/١
والناس نحو سنّاك دائونا
٥٦/١
وأى قلب لم يحم
٩٤/١
أجد الرحمة في جوف الليالي
١٢٥/١
حول مصباح أضاء
١٣٦/١
وتدري الفراشة أني اللهب
١٨٩/١
ستلقين قلباً إليك يثب
ونلنا الخلود بهذا القطب
١٩١/١
غراء حائمة على الأنوار
٢١٠/١
من الدمع حامت فوق عرش من الورد
١٢/٢
وفراش حائر منك دنا
٥١/٢
في نورها أو نارها يرتقى
١٥٣/٢
وأى فراش من جلالك مادنا
٢٠٥/٢
كفراش حام بالنور يطوف
٢٠٧/٢
في لجين من رقيق الضوء ذابا
طار للقمة محبوبا وآبا
- ٢ - وجفَّ أو ذابَّ على نورها
٣ - فقصدته عَجلاً ولي بصر
٤ -
٥ - كفراشة حامت عليك
٦ - وخذ الأنوار عني ربما
٧ - وبسرغم ذهن كالفراشة
٨ - أجل يعلم الحب أني لظاء
٩ - فراشة رُوحى تعالى وثوباً
إذا ما امتزجنا احترقنا معاً
١٠ - واطلّع كعهدك في الحياة فراشة
١١ - وما راع قلبي منك إلا فراشة
١٢ - وأنا حب وقلب ودم
١٣ - كأن فراشاً حائراً في الدنا
١٤ - فراش على مصباح مجدك حاتم
١٥ - أيها المصباح صرنا حوله
١٦ - وأنا منك فراش ذائب
فرح بالنور والنار معاً

آب من رحلته محترقا وهو لا يألوك حُباً وعتاباً

٥٢/٤

١٧ - فراشة حائمة على الجمال والصبا
تعرضت فاحترقت أغنية على الربى
تنشرت وبعثرت رمادها ريح الصبا

٧٩/٤

وقبل أن ننتهى من حديثنا عن هذه الصورة.. صورة احتراق الفراشة «معادلاً موضوعياً» لاحتراق الشاعر نفسه بالحب، نشير إلى أن ذلك التفسير لها لا يتعارض مع ما سبق أن ذكرنا عن صورة (الغرق). ذلك أن الشاعر يصل فنياً أو رمزياً إلى معنى الغرق بتعبير مباشر عن نفسه، مما يؤكد علاقته القوية بطبيعته النفسية وموقفه الفكرى.. بينما هو لا يصل إلى صورة الاحتراق إلا بموازاة رمزية أو معادل موضوعى.

على هذا يبقى الغرق... وليس الحرق - أكثر دلالة على فكر ناجى القدرى وطبيعته الإنسانية الطيبة التى يلائمها - على مستوى دلالة التعبير الجمالى عن الرؤية الفكرية - الغرق فى الحب.. بأكثر ما يناسبها الحرق به. ولا شك أيضاً أن الاستخدام الإحصائى للصورتين يؤكد ما نذهب إليه.

* * *

هذه بصفة عامة أهم الصور ذات العناقيد فى ديوان ناجى، وإن كان هذا لا ينفى أن هناك صوراً أخرى فى شعره، لم نتوقف عندها لأنها تأتى بدرجة أقل بالنسبة لمعجم الصور عند ناجى. ونلاحظ أن هذه الحقول الدلالية.. أو تلك الصور العنقودية مثل: الغرق والطفل والفؤاد والفراشة ونار النور - كل هذه الصور تتسق ومضمون «الصوت الأول» فى شعر ناجى.

وهكذا يلتحم الموقف بالأداة.. والمعنى بالصورة.. بل تلتحم بنية العمل الشعرى - جميعها - فى وحدة فنية متوازية الدلالية فى كل مستويات الإبداع، من حيث المعنى والموسيقى والصورة. وتصبح العملية الإبداعية عملية متكاملة الأجزاء متوحدة الدلالات؛ لأن دلالات الأداة إذا اختلفت عن دلالات الموقف، فلا بد أن ثمة خطأ فى المنهج النقدى وقصوراً فى النظرة إلى العمل الفنى.

ونؤكد فى نهاية هذا المبحث - عن الدلالة المجازية «للفظة» من خلال التركيب فى ديوان ناجى - أنه يقوم على دراسة الصورة الرمزية والمجازية من خلال (السياق) الذى ترد فيه، يستوى فى ذلك أن تكون اللغة موظفة على مستوى الدلالة الحقيقية أو على مستوى الدلالة المجازية، أى أن الصورة قد تتشكل من المعنى الأول أو من معنى المعنى.

هذا ما انتهى إليه بحثنا - من خلال هذه الدراسة التحليلية الإحصائية المفسرة لعلاقة الصورة بالرؤية، والتي تربط الموقف بالأداة في بنية الشعر. ووجه (الجدّة) في هذا المنحى أنه يدرس الصورة في أى مستوى لغوى تتشكل به من حيث الدلالة. وهذا ما ينفي كون الصورة بالضرورة قائمة على أسلوب (المجاز) وحده، وعلى هذا فأنماط الصورة وأنساق التخيل أوسع أوصافاً وأكثر أشكالاً مما عدده البلاغيون التقليديون: القدامى والمحدثون.

يترتب على هذا بالضرورة أن مبحث الخيال أو قضية التصوير - في الشعر - يجب أن ينظر إليها في ضوء دلالة اللفظ في السياق، سواء أكان الأسلوب يقوم على معنى حقيقى أو مجازى فهذا ليس شرطاً، وإنما الشرط الأساسى في هذا كله هو دلالة التعبير، على الصورة.. سواء اتسع لها إهاب البلاغة القديمة أم ضاق عنها.

وهذا قريب مما دعا إليه «ج. و. تورنر» في حديثه عن.. اللغة والأسلوب والموقف (Language, Style and Situation) في مستهل دراسته عن «الأسلوبية»^(١).

خلاصة القول:

إن مجموعة الرموز أو الصور السابقة هي أهم ما يلفت النظر بقوة لمن يدرس ديوان ناجى. ويمكن أن نحصر عدد مرات استخدام كل «وحدة دلالية» منها على النحو التالى:

الصورة	الفؤاد	الطفل	الفرق	الفراشة والنور
مرات الاستخدام	٣٠	٢٥	٢٢	١٧

ولا نود أن نخرج بدلالة شكلية محضة من حيث أن عدد مرات الاستخدام متقاربة - إلى حد ما - من الناحية العددية خاصة بين صورتي الفؤاد والطفل (٣٠ - ٢٥)، وصورتي الفرق والفراشة (٢٢ - ١٧). قدر ما نريد التأكيد على قوة الخيال (Imagination). ويقتطع اللغة المشخصة (Figurative Language) في شعر ناجى، وأن هذه الأخيلة تتكرر باطراد في كل أجزاء ديوانه، وأن دلالات هذه الصور تتسق مع مضامين «الصوت الأول» في إطار الموقف. شيء آخر يتصل بخصوصية المخيلة فيما يتعلق بهذه الصور وتلك الرموز، وهو أن ناجى حين يستخدمها لا يقدمها في سياق (بلاغى) واحد، وإنما ترد في مجال التشبيه والاستعارة والمجاز المرسل والكناية والتشخيص وأحياناً أخرى في المعنى الحقيقى.. أى أن وحدة الرمز واطراد

الصورة لا يفيضان بالضرورة - عند ناجى - إلى تماثل الطرائق اللغوية المعبرة عنها. من هنا تكتسب الصورة تجددًا وحيوية بطرق التشكيل الفني المتنوعة المعبرة عنها، رغم أنها قد لا تفجأنا أو تدهشنا، لسبق التعرف عليها في معجم الشاعر التصويرى.

أيضًا فإن هذه الوحدات المجازية المصورة رغم ثرائها الفني، لا تبعد من حيث الدلالة عن إطار فلسفة الشاعر ومحيط عالمه الإنسانى والفنى.. من هنا تتضافر قوة الدلالة المعنوية مع براعة التشكيل عند ناجى. وكما سبق أن اتحد نبر الإيقاع بنغمة الفكر، يتسق ثراء الخيال مع جمال التركيب فى «البنية» الفنية العامة لشعر ناجى.

إن «بنية» الفن الحقيقى هى التى يتسق فيها الموقف بالأداة والفكر بالفن، بحيث يكونان وجهين متناغمين لعالم واحد، هو عالم الفنان المتفرد - فى إطار المذهب الذى ينتمى إليه. وهذا ما نعتقد أنه ينسحب على شعر ناجى الذى درسناه من حيث الموقف والأداة.

* * *

ملاحق الكتاب

نماذج شعرية
المصادر.. والمراجع
فهرس الكتاب

نماذج شعرية

أعتقد أننا لا ندرك معنى الجمال إلا عندما نرى الجميل، ولا نعرف قيمة الفنان إلا إذا تعرفنا مباشرة على فنه، كما أرى أيضًا أن على الناقد - وهو يدرس تراث أديب - مهمة تقريبه من القارئ وربطه به، وكنت أود أن أضيف إلى هذه الدراسة - عن شعر ناجي - مجموعة من قصائده، تعكس تمثيلًا صادقًا له، كما سبق أن فعلت ذلك عند دراستي لشعر أحمد شوقي (١٩٧٢)، لاسيما والأمر يتطلب ذلك مع شعر ناجي، الذي شوه ديوانه حين أخرجه المجلس الأعلى للآداب والفنون (١٩٦٠)، كما أن طبعة بيروت (١٩٧٣) التي اعتمدت عليها كثيرًا، غير متاحة لمعظم قراء ناجي في وطنه.

وقد آثرت - في النهاية - أن يظل الكتاب قاصرًا على الدراسة والتحليل، وكان ذلك واضحًا - بقوة - في ذهني حين كنت أضع بيني وبين نفسي خطة البحث، بيد أني عند مراجعة الكتاب - قبل طبعه - وجدت أن هناك بعض القصائد قد أشرت إليها عند الدراسة، وبنيت بعض النتائج عليها خاصة في الفصلين الثاني والثالث، وقد حرصت على ذكر هذه القصائد لتكون ملاحق للكتاب، وقد أحصيت هذه القصائد فبدت كثيرة.. لذلك اضطررت إلى الاختيار من بينها.. ولم يكن للاختيار من دليل سوى أهمية القصيدة بالنسبة لبعض وقفات الدراسة.

ولا ندعى أن هذه القصائد انتخاب مقصود، بقدر ما هي أدوات معينة لتوضيح بعض ما أزلنا الإشارة إليه عند الدراسة.

بقيت نقطة أخيرة نود الإشارة إليها قبل قراءة هذه القصائد - أو أي نص أدبي - وهي أنه يجب الوعي بأن النص الأدبي لا يكشف عن دلالاته الفكرية والرمزية، إلا لمن يبذل جهدًا صبورًا في تذوقه والتمعن الجمالي معه، إن أصوات النص ومستوياته التعبيرية - غالبًا ما تكون - متعددة ومركبة ومتداخلة.

من هنا ندعو إلى ضرورة اليقظة والإيجابية عند التعامل مع النص الأدبي - الذي يهيك من دلالاته الفكرية والفنية، بقدر ما تهيه من وعيك وانتباهك، فقد «أصبحت السلبية أمرًا مرفوضًا في الحياة، وبالتالي في الفن المعبر عنها: إبداعًا وتذوقًا»^(١).

(١) لمزيد من التفصيل: يراجع مقالات بعنوان:

(أ) التذوق الفني للأدب: طه وادي.

مجلة (الآداب) البيروتية - عدد يوليو ١٩٧٤.

(ب) علاقة الموقف الاجتماعي بالبناء الفني: طه وادي.

مجلة (الأقلام) العراقية، عدد أيلول (سبتمبر) ١٩٧٥.

وقد نشر الفصلان في كتاب: جماليات القصيدة المعاصرة.

١ - في الظلام

أليلى ما أبقى الهوى في من رُشد
أُنسى تلاقينا وأنتِ حزينَةٌ
أقول وقد وسدته راحتي كما
تعالى إلى صدرٍ رحيبٍ وساعدٍ
بنفسي هذا الشعرُ والخصلُ التي
ترامت كما شاءت وشاء لها الهوى
وتلك الكروم الدانيات لقاطفٍ
فيالك عندي من ظلامٍ مُحِبِّ
ألا كلُّ حُسنٍ في البريةِ خادمٌ
وكلُّ جمالٍ في الوجودِ حيالُه
وماراعَ قلبي منك إلا فراشةٌ
بجنحةٍ صيغت من النور والندي
بها مثل ما بي، يا حبيبي وسيدي
لقد أقفرَ المحرابُ من صلواته
وقفنا وقد حان النوى أي موقفٍ
كأن طيوفَ الرعبِ (والبين موشكٌ
ومضطرمُ الأنفاسِ والضيقُ جاثمٌ
موكبٌ خرّسٍ في جحيمٍ مؤبدٍ

فرُدّي على المشتاق مهجته رُدّي
ورأسك كاب من عياءٍ ومن سُهدٍ^(١)
توسّدَ طفلٌ متعبٌ راحةً المهد:
حبيبٍ، وركنٍ في الهوى غير مُنهدٍ
تهاوت على نحرٍ من العاجٍ منقذٍ^(٢)
تميلُ على خدٍ وتصدفُ عن خدٍ^(٣)
بياضُ الأمانى من عناقيدها الرُبدِ^(٤)
تألّقَ فيه الفرقُ كالزمنِ الرّغدِ^(٥)
لسلطانة العينين والجيدِ والقَدِ
به ذلّةُ الشاكي ومرحمةُ العبدِ
من الدمعِ حامت فوقَ عرشٍ من الوردِ
ترفُ على روضٍ وتهفو إلى وردٍ^(٦)
من الشجنِ القتالِ والظما المردى
فليس به من شاعرٍ ساهرٍ بعدى
نُحاولُ فيه الصبرَ والبصرُ لا يجدى
ومزدحمُ الآلامِ والوجدِ في حشدٍ^(٧)
ومشتبكِ النجوى ومعتقِ الأيدي
بغيرِ رجاءٍ في سلامٍ ولا بَرَدِ

فيا أيكة مدّ الهوى من ظلالها
تقلصتِ إلا طيفَ حبٍّ محيرٍ

(١) كابي: مطرق.

(٢) منقذ: مسبوك، مصاغ.

(٣) هنا تأثر بيت لأبي فراس الحمداني:

فقلت كما شاءت وشاء لها الهوى

تصدف: تبعد. يلاحظ الطباق بين: تميل وتصدف.

(٤) الربد: الممتلئة.

(٥) الظلام: سواد شعر الحبيبة - الفرق: مفرق الشعر. وهنا طباق معنى بين الظلام (الأسود) والمفرق (الأبيض).

(٦) مجنحة: مائلة.

(٧) طيوف الرعب: تشبيه بليغ من إضافة المشبه به إلى المشبه - يلاحظ هنا التوليد والتركيب في بناء الصورة كما

يلاحظ التضمين أو التدوير، حيث يرد خبر كأن بعد أسمها في بيت ثالث.

(٨) حب: محب - درج: سلم - خابي: الضوء الخابي، أي الضعيف.

تردد واستأنى لوعد وموثق
وأسلمنى لليل كالقبر بارداً
وأسلمنى للكون كالوحش راقداً

وأدبر مخنوقاً وقد غص بالوعد
يهب على وجهى به نفس اللحد^(٩)
تمزقنى أنيابه فى الدجى وحدى

كان على مصر ظلاماً معلقاً
ركود وإيهام وصمت ووحشة
أهذا الريع الفخم والجنة التى
تصير إذا جنّ الظلام ولفها
مبأة خمار وحانوت بائع
وقد وقف المصباح وقفة حارس
كان تقياً غارقاً فى عبادة
فيا حارس الأخلاق فى الحى نائم
وسادته الأحجار والمضجع الثرى
وسيارة تمضى لأمر محجب
إلى الهدف المجهول تنتهب الدجى
مق ينجلي هذا الضنى عن مسالك
ينقب كلب فى الحطام وربما

بآخر من خابى المقادير مربد^(١٠)
وقد لفها الغيب المحجب فى برد^(١١)
أكاد بها أستاف رائحة الخلد
بجنح من الأحلام والصمت ممتد؟
شقى الأمانى يشتري الرزق بالسهد^(١٢)
رقيب على الأسرار داع إلى الجد
يصوم الدجى أو يقطع الليل فى الزهد
قضى يومه فى حومة البؤس يستجدى
 ويفترش الأفريز فى الحر والبرد^(١٣)
محجبة الأستار خافية القصد
وتومض ومض البرق يلمع عن بعد
مرنقة بالجوع والصبر والكد؟^(١٤)
رعى الليل هر ساهر وغفا الجندى

أيا مصر مافيك العشيّة سامر
أهاجرتى، طال النوى فارحى الذى
فقدتك فقدان الريع وطيبه
وليس الذى ضيعت فىك بهين
بعينيك أستهدى فكيف تركتني
بسورك أستسقى فكيف تركتني
بحبك أستشفى فكيف تركتني

ولا فيك من مضغ لشاعرك الفرد^(١٥)
تركت بديد الشمّل منتثر العقد^(١٦)
وعدت إلى الإعياء والسقم والوجد
ولا أنت فى الغياب هينة الفقد
بهذا الظلام المطبق الجهم أستهدى؟^(١٧)
لهذى الفياقى الصم والكذب الجرد؟^(١٨)
ولم يبق غير العظم والروح والجلد؟

(٩) نفس اللحد: رائحة القبر.

(١٠) معلق: دائم - مربد: عابس.

(١١) يرد: ثوب (أسود) - برده: عباءة.

(١٢) مبأة: حظيرة (وهى خير تصير).

(١٦) يلاحظ أن أهاجرتى: توازى وتعادل أيا مصر. وهذا مايدل على التداخل بين الحديث عن الحزن الخاص (الحب)

والحزن العام (حب الوطن).

(١٧) المطبق: المحيط - الجهم: العابس.

(١٨) الفياقى الصم: الصحارى الجرداء.

وهذى المنايا البيض تختال في فودى^(١٩)
 فهان الذى ألقاه في العيش من جهد
 فلم تكن الأيام تقوى على هدى^(٢٠)
 فوا أسفا، كم بيننا اليوم من سد^(٢١)
 من اللطف والتحنان والعطف والود^(٢٢)
 فمك الذى يحى وتمك الذى يردى
 وإن أغمدا فالفتك أروغ في الغمد
 وأهلاً به إن كان فتكك عن عمد
 هواك فأبدت الذى لم أكن أبدى
 وعندى من الأشجان والشوق ما عندى
 وجرحاً أناجيه على القرب والبعد^(٢٣)

وهذى المنايا الحمر ترقص في دمي
 وكنت إذا شاكيت خفتي محملي
 وكنت إذا انهار البناء رفعتيه
 وكنت إذا ناديت لبيت صرختي
 سلام على عينيك ماذا أجتنا
 إذا كان في لحظيك سيف ومصرع
 إذا جردا لم يفتكا عن تعميد
 هنيئاً لقلبي ماصنت ومرحباً
 فإني إذا جن الظلام وعادني
 وميت برأسي كايئاً أو مواسيا
 أقبل في قلبي مكاناً حلتته

* * *

على أكرم الذكرى على أشرف العهد
 كريم الهوى عف المآرب والقصد
 على الدم والأشواك ساروا إلى الخلد^(٢٤)
 فقد نقشوا الأساء في الحجر الصلد
 فإن دموع البؤس من ثمن المجد

ويادار من أهوى عليك تحية
 على الأمسيات الساحرات ومجلس
 تنادمننا فيه تباريح معشر
 دموع يذوب الصخر منها فإن مضوا
 وماذا عليهم إن بكوا أو تعذبوا

* * *

(١٩) المنايا الحمر: ارتفاع نسبة كرات الدم الحمراء على البيضاء يعنى خطورة حالة المرضى، وهنا مقابلة بين المنايا الحمراء والمنايا البيضاء (الشيب) - فودى: جوانب الشعر (السوالف) لأن الشيب يظهر فيها قبل غيرها.

(٢٠) ناديت: استغثت.

(٢١) أجتنا: أخفتنا.

(٢٢) أقبل: جواب شرط لإذا في البيت السابق (يلاحظ أن التدوير في المبنى والمعنى والتصوير).

(٢٤) تنادمننا: تذكرنا - تباريح: آلام - الخلد: الجنة.

تعليق مختصر على قصيدة «في الظلام»

تزاوج هذه القصيدة بين نهات التقليد والتجديد، وتجمع بين خصائص الإحياء والرومانسية في علاقة تركيبية متألّفة:

فمن ناحية الموسيقى تقوم على بحر واحد (الطويل) وقافية واحدة، وهذا البحر يلتزم بنفس القافية، التي شكل عليها الشعراء كثيراً في القديم والحديث.

ويعتد الأثر الإحيائي إلى (لغة القصيدة)، حيث يوظف الشاعر بعض مفردات غير متداولة مثل: كابي - خابي - الربد - البرية - حانوت - الإفريز - الكتّاب الجرد - الغمد - تباريح - الحجر الصلد - الفياقي الصم.

وقد وردت في القصيدة أيضاً بعض المعاني التقليدية التي نجد لها تداولاً من قبل في التراث الشعري: كأن يكنى عن الحبيبة باسم ليلي، نحر من العاج أو الرخام، سلطنة العينين والجيد والقد، الشجن القتال والظماً المردى، يغص الحبيب بالوعد كما يغص بالماء شارب، الغيب الذي يلبس برداً، مباءة الخمار وحنوت البائع، سامر الحى، صرخة المنادى ودعوة المستغيث، عين الحبيبة التي تشبه السيف.. وقد ورد هذا المعنى كثيراً في الشعر القديم:

كل السيوف قواطع إن جردت وحسام لحظك قاطع في غمده
أما من حيث (الصورة) فإن القصيدة تزاوج بين الصور المفردة ذات المصدر الواحد والدلالة المحددة بشكل يقربها من الصياغة التقليدية، ومن التشكيل البلاغى المألوف في التشبيه والاستعارة والكناية:

فمن أمثلة التشبيه قوله: الفرق كالزمن، الليل كالقبر، كأن طيوف الرعب.. مواكب خرس، الكون كالوحش، لحظك سيف، فقدتك فقدان الربيع.

ومن أمثلة الاستعارة: الشجن القتال، الظماً المردى، مزدحم الآمال، ظلام معلق، غارق في عبادة، دموع البؤس.

ومن الكناية قوله في القصيدة: صدر رحيب - سلطنة العينين والجيد والقد - أقفر المحراب من صلواته - انهار البناء - لبّيت صرختي - بديد الشمل - منتثر العقد.

وهذا التشكيل البسيط للصورة - على نحو يقربها إلى ما هو مألوف في التراث الشعري القديم - ضرورة تفرضها استمرارية اللغة، وبالتالي تواصل بعض سماتها البلاغية، بيد أن وضوح أثر التراث في الصور ذات البناء البسيط والعلاقات المفردة عند ناجي لا ينفي وجود صور مركبة، تمثل نسقاً من التخيل أقرب إلى أن يشكل لوحة فنية ذات خطوط متداخلة، مثل: صورة خصل الشعر التي تنهاوى على نحر من العاج، ترتقى كما شاءت وشاء لها

الهوى، حيث تميل على خد وتعزف عن آخر، وهذا الشعر رغم سواده إلا أنه ظلامٌ محبوب يتألق فيه الفرق مثل الزمن السعيد.

صورة أخرى تمثل النسق الجديد للصورة في شعر ناجى - هنا - هي صورة فراشة صيغت من الدمع وحامت فوق عرش من الورد (الحدود) وهي مائلة سائلة، تكونت من النور والندى، ترف على حديقة (الرموش) وتهفو إلى منهل عذب (الفم).. وهذه الفراشة السائلة (الدموع) بها مثل ما بالشاعر من الحزن القاتل والعطش المهلك.

وهذا النسق المشكل للصورة بعناصره المركبة ودلالاته المتجددة... بحيث تعدّ إبداعاً خاصاً بصاحبها، بدرجة يصحُّ معها قول الفكرة الشائعة «إنها من بنات أفكاره». ولا شك أن مبحث الصورة عند الرومانسيين - وناجى واحد منهم - يعدّ من أهم الزوايا الجديرة بالبحث عندهم، فقد حقق كل شاعر إنجازات واسعة في مجال الخيال، وخلق صوراً خاصة به مستمدة من رؤيته المتفردة.. بدرجة تحسّ معها أن (الصورة التي يشكلها الرومانسى يكادُ يخلقها خلقاً جديداً). لأن عناصرها في الواقع بعيدة وغير منتظمة، وعلى هذا فإن الصورة عند كل شاعر رومانسى اكتشاف خاص به وحده.

هكذا زواج ناجى في هذه القصيدة - بل في مجمل تجربته الشعرية - بين الإحيائية والرومانسية. والحق أنه ليس هناك (جديد بلا قديم)، فالمجدد - مهما أبدع - لا يستطيع أن يبعد كثيراً عن الإطار العام لبلاغة اللغة، حتى وإن جدد في كثير من خصائصها وعناصرها. آخر ما يلفت النظر في هذه القصيدة، وكان ينبغي أن يكون الأول هو العنوان (في الظلام).. ومعلوم أن ظاهرة كتابة عنوان للقصيدة سمة جديدة في الشعر العربى، لم تكد تظهر قبل المدرسة الرومانسية في الشعر.. مع بدايات القرن العشرين. وهذا العنوان له دلالات عدّة: فهل الظلام هنا يشير إلى ظلام الليل الحقيقى.. أم سواد شعر الحبيبة أم الظلام الذى كان يلف الوطن أثناء الحرب العالمية الثانية، وهى نفس الفترة التى كتبت فيها القصيدة.. أم الظلام الذى يجيش في نفس الشاعر المغترب.. أم الظلام الذين يكتنف حياة البشر في ظل الحرب.. كما يرى الشاعر؟ بالطبع.. ليس من السهل تحديد أن هناك دلالة مادون غيرها. فكل هذه المعانى السابقة واردة.. يُوحى بها الإطار العام لبنية القصيدة، بل ربما سمح بمعانى أكثر.. وعلى هذا يصبح من الصعب أن نحدّ من ضفاف العالم الشعرى، لأن الثراء في التفسير أمر يحسب للشاعر وليس عليه.

ويؤدى هذا الثراء في تفسير العنوان ومضمون القصيدة بالضرورة - بالإضافة إلى ما سبق - إلى أن القصيدة تعكس (الأصوات) الشعرية الثلاثة التى سبق أن فسرنا بها شعر ناجى.. وعلى هذا يتناسب عمق الموقف الأدبى مع روعة تشكيل أداة الشعر، بالإضافة إلى تحقيق الوحدة الفنية.. أو العضوية - كما نادى بذلك نقاد الرومانسية وحققها شعراؤها.

٢ - الأطلال

« هذه قصة حب عاثر: التقيا وتحابا، ثم انتهت القصة بأنها هي صارت أطلال جسد، وصار هو أطلال روح. وهذه الملحمة تسجل وقائعها كما حدثت.»

يا فؤادى رحم الله الهوى	كان صرحاً من خيال فهوى ^(١)
اسقنى واشرب على أطلاليه	وارو عني طالما الدمع روى ^(٢)
كيف ذاك الحب أمسى خيراً	وحديثاً من أحاديث الجوى
وبساطاً من ندامى تحلم	هم تواروا أبداً وهو انطوى ^(٣)

* * *

يا رياحاً: ليس يهدأ عصفها	نضب الزيت ومضباحى انطفأ ^(٤)
وأنا أقتات من وهم عفا	وأنى العمر لناس ما وفى ^(٥)
كم تقلبت على خنجره	لا الهوى مأل ولا الجفن غفا
وإذا القلب على غفرانه	كلما غار به النصل عفا

* * *

يا غراماً كان منى فى دمي	قصر كالماتوت أوفى طعمه
ما قضينا ساعة فى عرسه	وقضينا العمر فى مآتمه ^(٦)
ما انتزاعى دمة من عينه	واغتصابى بسمه من فمه
ليت شعرى أين منه مهرى	أين يمضى هارب من دمه؟

* * *

لست أنساك وقد أغريتني	بفم عذب المناداة رقيق
ويذمتد نحوى كيد	من للال الموج مهدت لغريق
آه يا قبلة أقدامى إذا	شكت الأقدام أشواك الطريق

(١) صرحاً: بناء شامخاً - فهوى: فسقط (لاحظ الجناس والتصریح).

(٢) ارو: احك وقص (فعل أمر) - روى: سقى.

(٣) البساط: السجادة، وهو دلالة على السعادة حين يفرش والشقاء حين يطوى. وقد ورد بنفس المعنى عند شوقي:

وكل بساط عيش سوف يطوى وإن طال الزمان به وطابا

ندامى: جمع تديم وهو سمر الشراب - تواروا: اختفوا.

(٤) الزيت: البترول، والمقصود العطاء واللقاء - المصباح: المقصود به الحب.. لأن المصباح لا يشتعل بدون زيت.

(٥) عفا: زال وانتهى - ناسى: اسم فاعل.

(٦) لاحظ المقابلة الطريفة بين شطرى البيت.

وبريقاً يظماً السارى له أين في عينيك ذياًك البريق^(٧)

لست أنساك وقد أغريتني أنت رُوح في سمائي وأنا
بالذرى الشم فأدمنت الطموح^(٨) يالها من قمم كنا بها
لك أعلو فكأنى محض روح نتلاقى ويسرّينا نبوح
ونرى الناس ظلالاً في السفوح نستشف الغيب من أبراجها

أنت حسن في ضحاه لم يزل وأنا عندي أحزان الطفل^(٩)
وبقايا الظل من ركب رحل وخيوط النور من نجم أفل^(١٠)
المح الدنيا بعيني سنم وأرى حولي أشباح الملل
راقصات فوق أشلاء الهوى معولات فوق أحداث الأمل^(١١)

ذهب العمر هباءً فاذهبى لم يكن وعدك إلا شبحاً
صفحة قد ذهب الدهر بها أثبت الحب عليها ومحا^(١٢)
انظري ضحكي ورقصى فرحاً وأنا أحمل قلباً ذبحاً
ويراني الناس روحاً طائراً والجوى يطحن طحن الرحي

كنت تمثال خيالي فهوى المقادير أرادت لايدى
ويحها لم تدر ماذا حطمت حطمت تاجي وهدت معبدى
يا حياة اليأس المنفرد يا ياباً مابه من أحد
يا قفاراً لافحات مابها من نجى.. ياسكون الأبد..^(١٣)

أين من عيني حبيب ساحر فيه نبل وجلال وحياء^(١٤)

(٧) البريق: الضوء - السارى: الذى يمشى ليلاً . اسم فاعل من الفعل سرى ذياًك: اسم إشارة للبعيد والاستفهام للتحسر والتعجب.

(٨) الذرى: ج ذرة - الشم: ج أشم وشاء = القمم العالية.

(٩) الطفل والطفلة: الطوب الذى حرق بدرجة عالية فصار لونه أزرق.

(١٠) أفل: غاب واختفى.

(١١) أشلاء: ج شلو، جزء - معولات: باقيات ومستبيكات - أحداث: ج جدث، قبر.

(١٢) يلاحظ المقابلة بين أثبت ومحا.. ولكن التشكيلات البلاغية والبدعية ترد عند تاجي رشيقة رقيقة، غير متكلفة.

(١٣) اللياب والقفر: المكان الخرب - لافحات: حارقات - نجى: سمير أو أليف.

(١٤) لاحظ كثرة استخدام الصفة والصفة عند تاجي تقوم كثيراً بوظيفة الصورة، وقد استخدم تاجي هنا أكثر من عشر

صفات تشكل في النهاية صورة فريدة.

واثقُ الخطوة يمشي مَلَكاً ظالمُ الحسن شهى الكبرياء
عبقُ السُّحر كأنفاسِ الربى ساهمُ الطرفِ كأحلامِ المساء^(١٥)
مشرقُ الطلعة في منطقه لغةُ النور وتعبيرُ السماء

أين منى مجلسُ أنتَ به فتنةُ تمت سناءً وسنى^(١٦)
وأنا حبُّ وقلبٌ ودمٌ وفراشٌ حائرٌ منك دنا^(١٧)
ومن الشوقِ رسولٌ بيننا ونديمٌ قدم الكأسِ لنا
وسقانا، فانتفضنا لحظةً لغبارِ آدمي مسننا^(١٨)

قد عرفنا صولةَ الجسمِ التي تحكمُ الحى وتطفى في دِماه^(١٩)
وسمعنا صرخةً في رَعْدِها سوطُ جَلادٍ وتعذيبُ إله^(٢٠)
أمرتنا فعطينا أمرها وأبينَا الذلَّ أن يغشى الجباه
حكمُ الطاغى فكنا في العُصاه وطردنا خلفَ أسوارِ الحياه

بالمنفيين ضلاً في الوُغور دما بالشوكِ فيها والصخور
كلما تقسو الليالى عَرفا روعةَ الآلامِ في المنفى الطهور
طردا من ذلك الحلم الكبير للحظوظِ السودِ والليلِ الضير
يقبسانِ النور من رُوحيهما كلما قد ضنت الدنيا بنور^(٢١)

أنتِ قد صيرتِ أمرى عجباً كثرتِ حولي أطيَّارُ الربى^(٢٢)
فإذا قلتُ لقلبي ساعةً قمْ نغردْ لسوى ليلي أبى
حجبٌ تأبى لعيني مأرباً غيرَ عينيك ولا مطلباً^(٢٣)

(١٥) عبق السحر: جميل الرائحة - أنفاس الربى : رائحة الحقائق - ساهم الطرف : ناعس العينين.

(١٦) السناء : الرفعة والمجد - السنى : الضوء.

(١٧) فراش : طائر (فراشة).

(١٨) غبار آدمي : رغبة بشرية.

(١٩) صولة: وثبة (حركة - رغبة) - الحى : صفة لموصوف محذوف أى الإنسان الحى.

(٢٠) الصرخة : صرخة الرغبة، ونلاحظ أن ناجى يسند الفعل إلى ضمير الجمع حتى لا نعرف من الذى دعا إلى اللذة

ومن الذى رفض؟ - إله : إله الرغبة.

(٢١) يقبس : يستلهم ويستمد - ضنت : بخلت.

(٢٢) أطيَّار الربى : الفتيات الجميلات.

(٢٣) حجب : ج حجاب، ستار - مأرب : مطلب.

أنتِ من أسدلتها لاتدعى أنى أسدلت هذى الحجاب؟!

ولكم صاح بي اليأس انتزعها
يالها من خطة عمياء لو
ولى الويل إذا لبيتها
قد حنت رأسى ولوكل القوى
فيرد القدر الساخر: دعها
أنى أبصر شيئا لم أطعها^(٢٤)
ولى الويل إذا لم أتبعها
تشرى عزة نفسى لم أبعها

يا حبيباً زرت يوماً أبكىه
لك إبطاء المدل المنعم
وحينى لك يكوى أعظمى
وأنا مرتقب فى موضعى
طائر الشوق أغنى المي^(٢٥)
وتجنى القادر المحتكم
والثوانى جمرات فى دمي^(٢٦)
مرهف السمع لوقع القدم

قدم تخطو وقلبي مشبه
أيها الظالم بالله إلى كم
رحمة أنت فهل من رحمة
يا شفاء الروح روحى تشكى
موجة تخطو إلى شاطئها
أسفح الدمع على موطئها
لغريب الروح أو ظامئها؟
ظلم آسيها إلى بنائها^(٢٧)

أعطينى حررتى أطلق يدى
آه من قييدك أدمى مغمضى
ما احتفاظى بعهود لم تصنها
ها أنا جفت دموعى فاعف عنها
إننى أعطيت ما استقيت شئ
لم أبقينه وما أبقى على؟
والأم الأسر والدنيا لى؟
إنها قبلك لم تبذل لى

وهب الطائر عن عشك طارا
هذه الدنيا قلوب جمدت
وإذا ما قبس القلب غدا
جفت الغدران والثلج أغارا^(٢٨)
خبث الشعلة والجمر تواري
من رماد لا تسله كيف صار^(٢٩)

(٢٤) خطة : فكرة.

(٢٥) طائر الشوق : حال منصوب.

(٢٦) جمرات: ج جمرة، قطعة النار، والمعنى أن كل ثانية تمر عليه فهي مثل الجمرة الحارقة لدمه وعظامه.

(٢٧) آسيها : طيبها - بارئها : خالقها.

(٢٨) الغدران: ج غدير، جدول الماء - أغار : هجم.

(٢٩) قبس : ضوء ، نور.

لا تسَلْ واذكر عذابَ المصطلي وهو يُذَكِّيه فلا يَقْبِسُ ناراً (٣٠)

لا رعى الله مساءً قاسياً قد أراى كل أحلامى سُدى
وأراى قلب من أعبدُه ساخراً من مدمعى سُخْرُ العدا
ليت شعرى أى أحداثٍ جرت أنزلت روحك سجناً مُوصداً (٣١)
صدت روحك فى غيبها وكذا الأرواحُ يعلوها الصدا (٣٢)

قد رأيت الكون قبرا ضيقا خيم اليأس عليه والسكوت
ورأت عيني أكاذيب الهوى واهيات كخيوط العنكبوت
كنت ترثى لى وتدرى ألى لو رثى للدمع ثقال صموت
عند أقدامك دنيا تنتهى وعلى بابك آمال تموت

كنت تدعوني طفلاً كلما نار حبي وتندت مقلي (٣٣)
ولك الحق لقد عاش الهوى فى طفلاً ونما لم يعقل
ورأى الطعنة إذ صوبتها فمشت مجنونة للمقتل
رمت الطفل فأدمت قلبه وأصابت كبرياء الرجل

قلت للنفس وقد جُرنا الوصيда عجلي لا ينفع الحزم وثيدا (٣٤)
ودعى الهيكل شبت ناره تأكل الرقع فيه والسجودا
يتمنى لى وفائى عودة والهوى المجروح يأبى أن نعودا
لى نحو اللهب الذاكى به لفنة العود إذا صار وقودا (٣٥)

لست أنسى أبداً ساعة فى العمر (٣٦)
تحت ربح صفقت لارتقاص المطر

(٣٠) المصطلي : (اسم فاعل من اصطلى بمعنى تدفأ) طالب الدفء (الحب) - يذكيه : يشعله.

(٣١) السجن الموحد: السجن المعلق شديد الإحكام.

(٣٢) الغيب : السجن.

(٣٣) تندت مقلي: بكت عيوني - عاش الهوى فى طفلا: دلالة على برائة الحب وطهارته.

(٣٤) الوصيد: فناء البيت (ويجوز أن يكون السجن) وثيدا: بطينا - شبت: اشتعلت.

(٣٥) الذاكى: المشتعل - لفنة : ميلة. وقودا: مشتعلا. محترقا.

(٣٦) ابتداء من هذا المقطع يستخدم الشاعر بحر «الرمل» - مجزؤا فى بعض المقاطع التالية.

نوحثُ للذكرِ وشكتُ للقمرِ
وإذا ما طربتُ عربدتُ في الشجرِ
هاك ما قد صبتُ الريحُ بأذنِ الشاعرِ
وهي تُغري القلبَ إغراءَ النصيحِ الفاجرِ^(٣٧)

أيها الشاعرُ تغفُو تذكرُ العهدَ وتصحو
وإذا ما التأمَ جرحُ جَدَّ بالتذكُّرِ جرحُ^(٣٨)
فتعلمُ كيف تنسى وتعلمُ كيف تمحو
أو كلُّ الحبِّ في رأيك غفرانٌ وصفح؟

هاك فانظرُ عددَ الرملِ قلوباً ونساءً
فتخيرُ ما تشاءُ ذهبَ العمرُ هباءً
ضل في الأرضِ الذي ينشدُ أبناءُ الساءِ
أي روحانيةً تُعصرُ من طينٍ وماء

أيها الريحُ أجلُّ لكنياً هي حُبِّي وتعلقي ويأسي^(٣٩)
هي في الغيبِ لقلبي خلقتُ أشرقتُ لي قبلَ أن تشرقَ شمسي
وعلى موعدها أطبقتُ عيني وعلى تذكاريها وسدتُ رأسي

جئتُ الريحُ ونادته شياطينُ الظلامِ
أختاماً كيف يحلو لك في البدءِ الختام؟
يا جريحاً أسلم الجرحَ حبيباً نكاه
هو لا يبكي إذا الناعي بهذا نبأه
أيها الجبارُ هل تُصرعُ من أجل امرأة؟

يا لها من صيحةٍ ما بعثتُ عنده غيرَ أليمِ الذكرِ
أرقتُ في جنبه فاستيقظتُ كبقايا خنجرٍ منكسرِ
لمع النهرُ وناداه له فمضى منحدرًا للنهرِ^(٤٠)

(٣٧) يلاحظ ابتداء من هذا المقطع أن الشاعر لن يحافظ على تساوي أبيات المقطع: سواء أكان تاماً أم مجزؤاً.

(٣٨) التأم: شفى من المرض.

(٣٩) الريح: هنا الثورة النفسية في داخله. - تعلقي ويأسي: أمل وألمى.

(٤٠) النهر: هنا المقصود به الموت.

ناضِبَ الزادِ وما من سفرٍ دونَ زادٍ غيرَ هذا السفرِ

يا حبيبي كلُّ شيءٍ بقضاءٍ
ربِّما تجمُّعُنا أقدارُنا
فإذا أنكرَ خلٌّ خله
ومضى كلٌّ إلى غايته
ما بأيدينا خُلِّقنا تُعساءُ
ذاتَ يومٍ بعدَ ماعزُ اللقاءِ
وتلاقينا لقاءَ الغرباءِ
لا تقلُّ شئنا، وقلِّ لي الحظُّ شاء

يامغنى الخلدِ ضيَّعتَ العمرَ
ليس في الأحياءِ من يسمُّعُنا
للجهاداتِ التي ليستَ تعي
غنىها سوفَ تراها انتفضتْ
في أناشيدٍ تُغنى للبشرِ^(٤١)
مالنا لسنّا نغنى للحجرِ؟
والرميماتِ البوالى في الحفرِ^(٤٢)
ترحمُ الشادى وتبكي للوترِ^(٤٣)

يانداءُ كلما أرسلته
وهتافاً من أغاريدِ المنى
ربِّ تمثالِ جمالٍ وسناً
ارتمى اللحنُ عليه جائئاً
رُدُّ مقهوراً وبالحظِّ ارتطمُ^(٤٤)
عادَ لي وهو نواحٍ وندمُ
لاحَ لي والعيشُ شجُوً وظلمُ
ليس يدرى أنه حسنٌ أصمُ^(٤٥)

هدأ الليلُ ولا قلبَ له
أيها الشاعرُ خذْ قيثارتك
ربِّ لحنٍ رقصَ النجمُ له
غنى حتى ترى سترَ الدُّجى
أيها الساهرُ يدرى حيرتك
غنَّ أشجانك واسكب دمعك
وغزاً السحبَ وبالنجمِ فتك
طلَّعَ الفجرُ عليه فانهتك

وإذا ما زهراتٍ دُعرَتْ
فترفقُ واتشدُّ واعزفُ لها
ورأيتَ الرعبَ يغشى قلبها^(٤٦)
من رقيقِ اللحنِ وامسحْ رعبها

(٤١) مغنى الخلد: كناية عن الشاعر.

(٤٢) الرميات: ج رميم ووزن فعيل وفعل من الأوزان التي يستوى فيها المؤنث والمذكر - البوالى: ج بالية، والمقصود العظام المتأكلة.

(٤٣) انتفضت: بُعثت، عادت لما الحياة - الشادى: المغنى.

(٤٤) مقصور: مهزوم - ارتطم: اصطدم.

(٤٥) جائئاً: راکباً.

(٤٦) دُعرَتْ: أخيفت - الرعب: الخوف - زهرات: ج زهرة.. (امرأة صغيرة).

ربما نامت على مهد الأسى وبكت مستصرخات ربها
أيها الشاعر كم من زهرة غوقت لم تدري يوماً ذنبها

تعليق مختصر على قصيدة «الأطلال»:

تجسد هذه القصيدة كثيراً من معالم الرؤية الرومانسية في الشعر، كما تمثل النسق الجديد لبناء القصيدة - عند الرومانسيين عامة.. وناجى خاصة - وأهم ما يميزها:

١ - إن (اللغة) تستخدم بدلالات جديدة غير تلك التي استقرت عليها في القاموس أو وظفت بها في الشعر من قبل. فالأطلال في القاموس والتراث البقايا المادية لديار المحبوبة، لكنها عند ناجى قد صارت لها دلالات معنوية جديدة.. فهناك أطلال الحب.. وأطلال الروح.. وأطلال الذكرى.. وأطلال الجسد.

ومعظم المفردات عند ناجى تأخذ هذه السمة - سمة التجدد في الدلالة والثراء في المعنى، فعناصر الطبيعة - وما أكثرها في شعره - توظف بنفس الطريقة.. فالريح تدل على الثورة النفسية - المصباح يدل على اشتعال الحب أو انطفائه - الأيكة.. دار المحبوبة - أزهار الربى.. الفتيات الحسان - التفريدي.. مناجاة الحبيبة - الماء.. عطاء الحب الذي يمنح فيحيى، أو يمنع فيفرك ويميت... وغير ذلك الكثير.

٢ - هذه السمة، سمة التجدد في الدلالة بالنسبة للغة الشاعر المصورة، لها علاقة بطبيعة (الخيال) عنده. إن عبقرية ناجى الشعرية - كما تعكسها القصيدة ومحمل الديوان - تأتي من أنه لا يقدم معاني متنوعة أو دلالات موضوعية كثيرة، بل ربما كان العكس هو الصحيح، فتجربة ناجى كلها تدور - في أغلبها - حول محور واحد، يصور أزمة محب وفيّ منتظر.. إزاء محبوب غادر هاجر. ولكن شاعرية ناجى تتمثل في القدرة الفائقة على التعبير بصور جديدة وثرية عن موقف واحد مألوف بمعاني وصور غير مألوفة، وهذا ما تعكسه القصيدة.

من هنا تتحد سمات التركيب والأسلوب، ومميزات اللغة والتصوير.. ويصبح ثراء الصورة جزءاً من ثراء اللغة.. والعكس صحيح.

٣ - (لم تعد الوحدة في القصيدة - هنا وعند كثير من الرومانسيين - هي البيت المفرد، وإنما صارت (المقطع) الذي يتكون من بيتين أو أربعة أبيات متحدة القافية، بيد أن الشاعر بعد ذلك لم يلتزم بوحدة تفعيلات الوزن المستخدم (الرمل) وهي ست تفعيلات من (فاعلاتن).. حيث تجد الشاعر يستخدمه تماماً.. ومجزؤاً.. في نفس القصيدة.. أكثر من هذا فإنه لا يلتزم بعدد سطور المقطع الأربعة.. وإنما نجد المقطع يتشكل من ثلاثة سطور أو سطرين فقط.. أى أن الشاعر لم يحافظ على وحدة التفعيلة أو تساوى عدد سطور المقطع.. وهذا التجديد الذي يعد خروجاً

واضحاً.. وكسراً للقاعدة المألوفة في بناء الشعر (موسيقياً)، اضطر الشاعر إليه ليعبر على مستوى التركيب اللغوي.. والجرس الموسيقي - بالإضافة إلى الدلالة التصويرية - عن مدى الانكسار والحيرة والسأم وغير ذلك من المعاني، التي توحى بها القصيدة في إطارها العاطفي الحزين القلق.

من هنا يتضافر التراء في الدلالة عند ناجي على كافة المستويات: في اللغة.. والتصوير.. والموسيقى، وتصبح قضية التجديد - عند شاعر ما - عملية شاملة مركبة تنتظم كل عناصر التجربة الشعرية.

٤ - أخيراً.. فإن هذا التجديد في موسيقى الشعر سواء في تنوع عدد التفاعيل أو سطور المقطع يعدّ إرهاباً لتطويع الشعر العربي للنسق المعاصر - الشعر الحر - السائد اليوم.

* * *

٣ - مصر

فمصرُ هي المحرابُ والجنة الكبرى
وتنفذُ فيه الصبرَ والجهدَ والعُمرا
وتقتلُ فيها الضنكَ والذلَّ والفقرا
ونخلقُ فيها الفكرَ والعملَ الحُرَّ
تناوشهُ الفتاكُ لم يدعُوا شبرا
مغرَّةً تستقبلُ الخيرَ والبشرى
إذا ظفرتْ لا ترحمُ الحسنَ والزُهرا
وتلتهبُ الأفنانَ والزغبَ والوكرا
أكفأ كماءِ المزنِ تمطرُها خيراً

أجلُ إنَّ ذا يومٌ لمن يفتدى مصرًا
حلفنا نُولىَّ وجهنا شطرَ حبِّها
نبثُ بها روحَ الحياةِ قويةً
نُحطِّمُ أغلالاً ونُحَوِّ حوائلاً
أجلُ إنَّ ماءَ النيلِ قد مرَّ طعمه
فدالتْ به الدنيا وريعتْ حمائمُ
وحامتْ على الأفقِ الحزينِ كواسرُ
تخطُّ كما حطَّ العقابُ من الذرى
فهلاً وقفتمْ دونها تمنحونها

* * *

على الدهرِ يُحيي المجدَ أو يجلبُ الفخرا
يدرُّ على صناعنا المغنمَ الوفرا
يضمُّ حُطامَ البؤسِ والأوجهَ الصُّفرا
أحاطتْ بنا كالسَّيلِ تغمرنا غمرًا
فلا كان منا غافلٌ يصمُ العَصرا
شبابُ ألقنا الصعبَ والمطلبَ الوغرا
بكرنا بكورَ الطيرِ . نستقبلُ الفجرا
ومن يَغْتدِ للنصرِ يَنْتَزِعِ النُّصرا

سلامًا شبابَ النيلِ في كلِّ موقفٍ
تعالوا نُشيدُ مصنعًا ربِّ مصنعٍ
تعالوا نُشيدُ ملجأً ربِّ ملجأٍ
تعالوا لنمحو الجَهْلَ والعللَ التي
تعالوا فقد حانتْ أمورٌ عظيمة
تعالوا نُقلْ للصعبِ أهلاً فإننا
شبابُ إذا نامتْ عيونُ فإننا
شبابُ نزلنا حومةَ المجدِ كلنا

* * *

تعليق مختصر:

هذه القصيدة - من بحر الطويل - واحدة من قصائد عدة، كتبها ناجي حول مصر مصوراً فيها مشاعره الفياضة إزاء الوطن. وهي تذكرنا - إلى حد ما - بشعر «الحماسة» في الأدب العربي القديم. وهذه القصائد تمثل «الصوت الثالث» في شعر ناجي.

ونهدف من إثبات هذه القصيدة نفى فكرة أن ناجي شاعر الحب فحسب، وأنه تجرّبه تعبّر عن ذاته فقط، وأنه كان غير مدركٍ لكثير من الآلام الاجتماعية والسياسية التي تدور في واقعه. إن شعر الوطنية أحد المحاور الجزئية الهامة في ديوان ناجي، وهو في هذا المجال لا يختلف عن كثير من شعراء الرومانسية في الشعر العربي الحديث، إن لم يتميز عن بعضهم بهذه الأسعار الوطنية الصادقة.. الموجودة في ديوانه..!!

* * *

٤ - قصيدة.. وقضية
(أ) قصيدة.. قلب راقصة

أُمسيتُ أشكو الضيقَ والأينا مستغرقاً في الفكرِ والسأمِ^(١)
فمضيتُ، لا أدري إلى أين ومشيت حيث تجرني قدمي

فرأيتُ فيما أبصرتُ عيني ملهىً أعدَّ ليهج الناسا
يجلون فيه فرائدَ الحسنِ ويُبَاعُ فيه اللهوُ أجناساً^(٢)

بغرائب الألوان مزدهر وتراه بالأضواء مغموراً
فقصدته عجلًا، ولي بصرٌ شبه الفراشة يعشق النورا

ودخلته أجتازُ مزدحمًا بالخلق أفواجًا وأفواجاً^(٣)
وأخوض بحرًا بات ملتطماً بالناس أمواجًا وأمواجاً

فقدوا حِجَاهم حينما طربوا ودووا دوى البحرِ صخاباً^(٤)
فإذا استقروا لحظةً صخبوا لا يملكون النفس إعجاباً

متوثبين، يميل صفهم متطلع الأعناق يتقَدُّ
ومصفقين علت أكفهم فواره فكأنها الزبد^(٥)

لم لا أثور اليوم ثورتهم؟ لم لا أجربُ ما يحبونا؟
لم لا أصبح اليوم صيحتهم لم لا أضجُ كما يضجوناً؟

لم لا تذوق كتوشهم شفتي؟ إن الحِجَا سُمي وتدميري
في ذمة الشيطان فلسفتي ورزانتى ووقارُ تفكيري

(٤) حِجَاهم: عقلهم.
(٥) فواره: كأس تفور بالخير.

(١) الأين: التعب والإعياء.
(٢) فرائد: ج. فريدة - أجناس: أنواع.
(٣) أفواج: ج. فوج، جماعة.

يا قلبُ ضقتَ وهاننا سعةً وجمالُ مصفودٍ بأغلالٍ^(١)
أتقولُ أعمارُ مضيعةً؟ ماذا فعلتَ بعمرِكَ الغالي؟

انظرُ تر السيقانَ عاريةً وتر الخصورَ ضوامراً تغرى
وتجدُ عيونَ اللهوِ جاريةً فهنا الحياةُ وأنتَ لا تدري

من هاتِهِ الحسناءُ يا عيني؟ السحرُ كلُّها وظللها
كالطير من غصنٍ إلى غصنٍ وثابةً، وثبَّ الفؤادُ لها

وتراه حُسنًا غيرَ كذابٍ لا ما يزيفه لك الضوءُ
ويزيدُ فتنها بإغرابٍ حزنٌ وراءَ الحسنِ مخبوء^(٢)

ثم اختفتُ والجمعُ يرقبها ويلحُّ: عُودي! ليس يرحمها
هي متعةٌ للحسِّ يطلبها وأنا بروحي بتُ أفهمها

ورأيتها في آخر الليل في فتيةٍ نصبوا لها شركاً^(٣)
يعلو سناها الحزنُ كالظل مسكينةٌ تتكلفُ الضحكا

فمضيتُ تواء، قلتُ: سيدني زنتِ المراقصَ أيما زين
هل تأذنين الآنَ ساحرني تأكيدُ إعجابي بكأسين؟

فتمنعتُ، وأنا ألحُّ سديً بالقول أغريها وأنتظرُ
فاستدركتُ. قالت: أراك غداً إن شئتَ، إني اليومَ أعتذرُ

وتحولتُ عيني لرفقتها ما بين منتظرٍ ومرتقبٍ
فتانةٌ تُغري ببسمتها وتحددُ الميعادَ في أدبٍ

حان اللقاءُ بغادق، وأنا أخشى سراًباً خادعاً منها
متلهفاً أستبطنُ الزمناءَ وأظل أسألُ ساعتي عنها

(١) مصفود: مقيد.

(٢) إغراب: دهشة وتعجب.

(٣) شرك: حيائل الصيد.

وأجبل عين الريب مُلتفتاً متطلعاً للباب حيراناً^(١)
وأقول ما يدريك أيُّ فتي هي في ذراعي حُبّه الآنا؟

من ذا يصدق وعدَ فاتنةٍ لا ترحمُ الأرواحَ إتلافاً^(٢)
أنشى تلاقى كلُّ آونةٍ رجلاً، وترمى الوعدَ آلفاً

وهمتُ بعد اليأس أن أمضى فإذا بها تختالُ عن بُعدٍ
ميزتها بشباها الغض وبقدها، أفديه من قدا^(٣)

يا للقلوب، الملتقى اثنين لا يعلمان لأيمَا سببٍ
جمعتها الدنيا غزيبين فتآلفا في خلوةٍ عجبٍ

عجباً لقلب كان مطمعه طرباً، فجاء الأمرُ بالعكس
وأشدُّ ما في الكون أجعه بين القلوبِ أواصرُ البؤس^(٤)

من أنتِ يا من روحها اقتربتُ مني وخاطبَ دمعها روحى؟
صبتُه في كأسى، وما سكبتُ فيه سوى أناتٍ مذبوح

عجباً لنا، في لحظةٍ صرنا متفاهينَ بغير ما أمد^(٥)
يا من لقيتُك أمسٍ، هل كنا روحين ممزوجين في الأبدِ؟

هاتى حديثُ السقمِ والوصبِ وصفي حقارةً هذه الدنيا^(٦)
إني رأيتُ أساكٍ عن كُثبٍ ولمستُ كربك نابضاً حياً^(٧)

(١) أجبل: أديك، أطوف - الريب: الشك.

(٢) إتلاف: هلاك.

(٣) الغض: الطرى، الجميل.

(٤) أواصر: ج أسرة، روابط.

(٥) أمد: حد.

(٦) السقم: المرض - الوصب: التعب.

(٧) كرب: ضيق.

لا تكتفى فى الصدر أسراراً وتحذثى كيف الأسى شاء
أنا لا أرى إثماً ولا عاراً لكن أرى امرأة وبأساء

تجدين فكرك جُذ مبتعدٍ والناسُ نحوَ سنائكِ دانونا
وترين حالك حالَ منفردٍ والقومُ كثرٌ لا يُعدّونا

وترين أنكِ حيثما كنتِ تُرضين خَوَّانين أنذالا
ييفونه جسداً، فإن بعثِ بذلوا النصارَ وأجزلوا المالا^(١)

يا حرّها من عَبرةٍ سألتُ من فاتكِ العينين مكحول^(٢)
وعذابها من وحشةٍ طالتُ وحنينٍ مجهولٍ لمجهولٍ

أفنيّتِ عمرك فى تطلبه ويكادُ يأكلُ روحك المللُ
فإذا بدا من تعجيبين به وتقول روحك: ها هو الأملُ

أدميتِ قلبك فى تقربه والقلبُ إن يخلص يُهنّ دمه
فإذا حسبتِ بأن ظفرتِ به فازتِ به من ليس تفهمه

سكتتِ وقد عجبتِ لخلوتنا طالتِ كأننا جُذ عشاق
وأقول: يا طرباً لنشوتنا صرعى المدامةِ والجوى الساقى^(٣)

أفديك باكيةً وجازعةً قد لفها فى ثوبه الغسقُ^(٤)
ودعتها شمساً مودعةً ذهبَتْ وعندى الجرحُ والشفقُ^(٥)

(١) النصار: الذهب.

(٢) عبرة: دمة.

(٣) نشوة: سعادة - المدامة: الخمرة - الجوى: الحرقه وشدة الوجد (العذاب).

(٤) جازعة: خائضة - الغسق: أول ظلمة الليل.

(٥) مودعة: ذاهبة، غارية - الشفق: الخوف (نتيجة الحب).

تمضى وتجهل كيف أكبرها إذ تختفى في حالك الظلم^(١)
روحاً إذا أثمت يطهرها ناراً: نار الصبر والألم

تعليق مختصر:

١ - هذه القصيدة يصور فيها ناجى حياة راقصة حقيقية من نجوم شارع عماد الدين في الثلاثينيات^(٢). فقد كان الشاعر ينهى عمله في عيادته الخاصة بميدان العتبة، ثم يقضى الليل في مقاهى وكازينوهات عماد الدين.. ولا يعود إلى البيت - في الغالب - إلا مع مطلع النهار الجديد. وكانت صاحبة القصيدة ترى أنها تصور مأساتها أعظم تصوير. ومن المعروف أن شعراء الرومانسية وكتّابها الروائيين وقفوا كثيراً عند صورة (البغى الفاضلة)، ومن أشهر هذه النماذج رواية «غادة الكاميليا» للكاتب الفرنسي ألكسندر دي ماس.

وعلى هذا فبناء القصيدة قريب جداً من الشكل القصصى، فهي إذن نوع من الشعر القصصى يصور فيه الشاعر بالوصف والحوار والمنولوج عناصر هذه القصة من البدء حتى النهاية.

٢ - وقف طه حسين في نقده لديوان ناجى الأول «وراء الغمام» (١٩٣٤) عند هذه القصيدة كثيراً، وهاجم بسببها الشاعر هجوماً شديداً^(٣). وقال عن قصائده «إنها أشعار حسنة، ولكنها أشعار صالونات، لا تتحمل أن تخرج إلى الخلاء فيأخذها البرد من جوانبها».. وبما قاله عن الشاعر أيضاً: «هو من هؤلاء الشعراء الذين يحسن أن يقرأوا في رفق، لأنهم قد فطروا على رقة لا تحتل العنف وشدة الضغط. هو من هؤلاء الشعراء الذين يحسن أن نستمتع بما في شعرهم من الجمال الفنى، كما نستمتع بجمال الوردة الرقيقة النضرة، دون أن نشط عليها بالتقليب والتعذيب».

هو شاعر هين، لين، رقيق، حلو الصوت، عذب النفس، خفيف الروح، قوى الجناح، ولكن إلى حد، لا يستطيع أن يتجاوز الرياض المألوفة، ولا أن يرتفع في الجوّ ارتفاعاً بعيد المدى، وإنما قصاراه أن يتنقل في هذه الرياض التى تنبت في المدينة أو ما حولها، والتى لا تكاد تبعد عنها كثيراً، وهو إذا ألمّ بحديقة من الحدائق، أو جنة من الجنات، لا يحب أن يقع على

(١) حالك الظلم: شديد السواد والظلام.

(٢) يذكر صديقه صالح جودت أن الراقصة (ك.أ.) صاحبة القصيدة كانت تطلب منه مراراً ذكرها.

(ناجى، حياته وشعره: ص ٦٥).

(٣) نشر طه حسين هذه المقالة في جريدة «الوادي» سنة ١٩٣٤ ثم ضمنها الجزء الثالث من «حديث الأربعة»

(ص ١٥٠ - ١٥٩) وقد نشرها - في الجريدة والكتاب - بعد ما كتبه من نقد يجامل فيه على محمود طه وديوانه «الملاح التائه». وقد أدى هذا إلى قطيعة دائمة بين الشاعرين / الصديقين / على طه وناجى كما أدى ذلك - أيضاً - إلى قطيعة بين ناجى وطه حسين.

يراجع: ١ - حديث الأربعة ج ٣ ص ١٥٠.

٢ - صالح جودت: ناجى، حياته وشعره ص ٧٨.

أشجارها الضخمة الشاخنة في السماء، وإنما يجب أن يقع على أشجارها المعتدلة الهيئة، ويتخير من هذه الأشجار أغصانها الرطبة اللدنة التي تثير في النفس حناناً إليها، لا إكباراً لها ولا إشفاقاً منها. هو شاعر حب رقيق، ولكنه ليس مُسرفاً في العمق، ولا مسرفاً في السعة، ولا مسرفاً في الحب الذي يحرق القلوب تحريقاً، ويمزق النفس تمزيقاً. شعره أشبه بما يسميه الفرنجة موسيقى الغرفة منه بهذه الموسيقى الكبرى، التي تذهب بك كل مذهب، وتهيم بك فيما تعرف وما لا تعرف من الأجواء».

٣ - وما قاله عنها: «وانظر إلى هذه القصيدة التي سماها الشاعر «قلب راقصة» فقد تعجب كثيرا من الناس وتروقه، ولعلها تعجب الشاعر نفسه وتروقه. ولكني أؤكد للشاعر والذين يعجبون بهذه القصيدة من شعره، أنها على ما قد يكون فيها من جمال اللفظ وحسن الانسجام أحياناً ليست شيئاً، فليس فيها جديدٌ ما، وإنما هي كلام مألوف قد شبع الناس منه حتى كاد يدركهم الملل....»

٤ - ونحن إذ نعرض لرأى طه حسين لا نتفق معه - في كثير من أوجه النقد التي انتهى إليها سواء بالنسبة للشاعر أو القصيدة. وقد كان من جرّاء هذا النقد - غير المنصف - أن ناجي هجر الشعر إلى حين. وقد كتب رسالة خاصة إلى طه حسين، سوف نذكر نصّها فيما بعد. وهي توضح مدى عمق ثقافة ناجي في جانبيها العربي والأوربي، حيث قرأ كثيرا في الأدبين الإنجليزي والفرنسي شعراً ونثراً، لأنه كان يجيد اللغتين إجادة تامة. كما كان يجيد بدرجة ما اللغة الألمانية.. وترجم بعض قصائد منها للشاعر «هينة».

٥ - لم يكن ناجي مثقفاً ثقافة واسعة فحسب، بل كان بالإضافة إلى طبعه الإنساني المرفه الشفيق محدثاً لبقاً، لا يكف عن الحديث. وكانت أحاديثه - مع زملائه من الأدباء والشعراء والصحفيين أمثال: محمد الهمشري وصالح جودت وأحمد خيرى سعيد ومحمود تيمور ومحمود طاهر لاشين ود. حسين فوزى وعلى أدهم وعبد الحميد الديب وإبراهيم المصرى وغيرهم - تدل على قدر كبير من الاطلاع والظرف وحسن الحديث والحوار.

٦ - يقول عنه العقاد: «إن المؤرخ الأدبي ليتردد بين مدارس الأدب في عصر ناجي ليضمّه إلى واحدة منها، يستقرّ فيها ولا ينفصل عنها، فيطول به التردد بين شوقي الشاعر والمنفلوطى الناثر، وبين المجددين على نمط مطران من قراء الفرنسية، أو المجددين على نمط شكري من قراء الإنجليزية، ولكنه قد يقترب بلامح الشبه من بعضهم، ولا يستقر بالنسب بين فريق منهم، لأنه في الحق واحد من أولئك الشعراء الذين تجمعهم الصفة، ولا يجمعهم عصر واحد أو مكان واحد، وهم ظرفاء الشعراء، الذين تشابهوا بالمزاج، وتفرّقوا بالزمن والوطن من أوائل عهد الشعر العربي إلى عهده المذكور في هذه الأيام.

إن إبراهيم ناجي من مدرسة الشعراء الظرفاء: ابن الأحنف وابن سهل والبهاء زهير، وإخوانهم من شعراء «يتيمة الدهر» و«نفح الطيب». نعرفهم بسيماهم في كل عصر وفي كل

بلد، ويجمعهم لنا عنوان الظرف، حيث كانوا بين مدارس عصورهم، فلا نخال أننا نتلقى ديواناً غير ديوان ناجي في هذا العصر، إذا دعونا ديوان الشاعر الظريف»^(١).

والعقاد يقصد بحديثه عن ناجي أن شعره يعبر عن «الرقّة العاطفية» Sentimentalism.. ولا يضير ناجي في رأينا أن يكون شاعراً له قضيته الفنية الخاصة، التي يكتب - بوحى منها، معظم مجالات قصائده.

٧ - تمثل هذه القصيدة «الصوت الثاني» في تجربة ناجي، الذي يعبر - من خلاله - عن غربة الإنسان، وضياعه.. حين تلجئه أسباب البؤس المادى أو المعنوى أن يحيا حياة لا يريد.. وأن يعيش بين قوم يحس أنه غريب عنهم في الفكر والسلوك. فالراقصة التي تصوّرها القصيدة تعكس أزمة كثير من البشر في عالم مضطرب كافر بكثير من القيم والمبادئ... ولعل هذه الصورة الحزينة تعكس أيضا بعض مظاهر غربة الشاعر نفسه، لذلك يبدوها بهذا المطلع الحزين فيقول:

أَمْسَيْتُ أَشْكُو الضيقَ والأينسا مُسْتَغْرِقًا في الفكرِ والسأمِ
فالشاعر هنا يبدأ بالحديث عن نفسه.. وليس عن الراقصة، ولهذا فإن الراقصة لا تخلو من بُعد رمزي، يربط الشاعر بموضوعه والفنان بقضية توارثه، وتجعله مستغرقاً في الفكر والملل والتعب والضيق.

٨ - القصيدة - وهي من بحر «الرجز»، الذي يعدّ من أطوع أوزان الشعر، وأيسرها، تدل على أن ناجي كان يحاول - دوماً - أن يوفر لشعره موسيقى غنائية واضحة، يضيفها تكرار وحدة الـ «الرجز» «مستفعلن» ثلاث مرات في كل شطر، كما أن القصيدة تتشكل من عدة مقاطع، كل مقطع يتكوّن من بيتين.. ولكل منها قافيتين متجددتين: إحداهما داخلية والأخرى خارجية. كذلك يقوى ثراء الموسيقى قرب المعنى وسهولة اللفظ.. ومن هنا يمكن أن نطلق عليها مصطلح Lyrical Ballad أى قصيدة قصصية غنائية.

* * *

(١) ناجي حياته وشعره ص ١١، ١٢.

(ب) المنفى الحر.. (رسالة ناجى إلى طه حسين)

«سيدى الأستاذ العميد: (١)»

عندى قصة ظريفة أحب أن أقصها عليك، فإنى أحب القصص، وأنت أيضاً تحبه وتكلف به. وأكثر ما يسرنى حين أقرأ لك، تلك النزعة القصصية الظريفة التى ألمحها حتى فى مقالاتك السياسية. وكثيراً ما ذهبت أشتري الصحيفة التى تكتب فيها لأقرأ لك وحدك - ثم ألفها! حين كنت طالباً بالطب منذ سنوات، استيقظت ذات صباح على دوار لم أعتده من قبل. فاستشرت أساتذتى، فوصفوا لى الدواء، فلم ينجح.

فشكوت إلى صديق، فأخبرنى أنه يعرف طبيباً بارعاً لا يفوته تشخيص، ولا يخيب له علاج، فرضيت أن يأخذنى إليه. ومضينا إلى مستشفى، فلما أذن لنا بالدخول، رأيت هذا الطبيب يجلس إلى منصة عالية. أما المريض، فيجلس أو يقف أمامه - أستغفر الله بل تحته، ليسأل قبل أن يفحص. فثار لهذا المنظر غضبى كإنسان، ووخزتنى كرامتى كرجل.

وأخذ الطبيب المتأله يوجه إلى السؤال. فرجوته متهدجاً أن ينزل عن منصبه لأحسن الكلام معه، فرفض غاضباً. فأخذت بذراع صاحبى وانصرفت ساخطاً. كان هذا حين كنت طالباً صغيراً.

وقصة أخرى. ظهر فى مصر أديب قد تحول تاجراً اليوم، لحسن حظ الأدب والأدباء، فمن نكد الدنيا أن فتحت مجلة «الهلal» صدرها، فأخذ يملأ الصفحات. غير أنه كان يخاطب قراءه من منصة كتلك التى يخاطب منها الطبيب الذى ذكرته مرضاه. فكلما حدث شىء قال «انتظر حتى أفهمك»... و«أراك نسيت ماقلته لك فى المرة الماضية».. و«تعال يا صاح»... و«اذهب يا صاح».. ولايزال يكثر من هذه الدعابات الوالدية التافهة.

فمرة ضاق ذرعى به، فوجدتنى أمزق ذلك العدد من الهلal، وأخاصم الصحيفة عهداً طويلاً. وقصة أخرى أظرف من السابقتين: أحتفى أدباء الشباب ذات يوم بمستشرق شهير، فتناول الحديث بعض أسماء الأدباء البارزين فى مصر. وجرت مفاضلة، أما أنا فأخذت جانبك ياسيدى، وتحمسست فى التحيز لك. وكان من دفاعى عنك أنك الأديب الذى يتمتع بمرکز ضخم، ومع ذلك لم يجد الزهو سبيلاً إلى نفسه بعد.

(١) صالح جودت: ناجى، حياته وشعره ص ٨٦-٩٦.

وهو يذكر أن الرسالة حُذفت منها بضعة كلمات (١٢) لم يرض عنها ناجى نفسه فيها بعد. ١١

وقصة أخرى أظرف من كل ماسبق:

يحكى أنه كان هناك ناقد اسمه «سانت بيف» وكان يكتب حديث «الاثنين» لا «الأربعاء». وكان رحمه الله على علو كعبه وذيوخ شهرته، ينصف أدباء الشباب. وكان في أيامه شاعر ناشئ اسمه، «ألفريد دى موسيه». وكثيرا ماتصدي له شاعر توطدت شهرته، اسمه «لامارتين». فانتصف سانت بيف، رحمة الله عليه ورضوانه، لدى موسيه في مقال من أروع ما كتب عن الشعر، وبشر بخلوده، ودل على عبقريته.

وبعد هذا القصص الممتع، فإن لى معك مغاضبة، بل مغاضبات. تعال نتناقش في اللفظ: أول ما أعتب عليك فيه أنك، على ثقافتك الواسعة وإحاطتك النادرة، لاتزال تحاسب الشاعر كلمة كلمة، وتقيس الفن بالمسطرة. وربما انتزعت اللفظة من جارتها وهى تسندها وتشد أزرها ولا تكمل إلا بها.

وربما بترت البيت بترًا وجئت تحاسبنا على أصبع مقطوعة، أو ذراع قسوت عليها فخلعتها من نصلها، وقد كانت جميلة مكانها، ساحرة على جسدها. ولم أجذك مرة واحدة تحفل بالعمل الفني كوحدة، وتكلم عنه كبناء.

ومع ذلك سر بنا لما أردت إليه.. وتعال نتكلم في اللغة التى تلطمنا بها. تعال لأبين لك أننا لسنا صغارًا مبتدئين كما تحب أن يرانا قراؤك، وإن كنت كريماً فى أنك أفردت لمثلى صفحة كاملة من «الوادى»... كريماً فى أنك اعترفت لى بالإحسان إلى حد يعجب ولا يروع، وإن كنت إلى اليوم أبحث عن الشاعرية فى الجبروت والطغيان، وأنقب عنها فيما يرعب ويخيف، فأخطئها. انظر بربك إلى الكلمات التى تناقشنى فيها وأؤكد لك أنى لم أكن فى حاجة لأكثر من مختار الصحاح لكى أرد عليك. تناقشنى فى شطرة «الهوى الصامت يغدو يروح» فتقول: نحن فى المساء، وكلمة غداً لاتعجبك، لأنها تدل على شىء جرى بالنهار. فأذكرك يامولاي أن ذلك القاموس الصغير يقول إن غدا تطلق على مجرد الذهاب.

وشطرة أخرى «وتلاشت أجسادنا». لاتعجبك «تلاشت» لأنها ليست من ألفاظ الشعر. ولماذا لاتراها من ألفاظ الشعر؟ أليست عربية صميحة؟ هل فيها تنافر؟ وفوق ذلك، لكى أكون فى جانبك وأقسو على نفسى، بحثت فى كل القواميس التى أعرفها، لعل واحداً ينساها، فلم أجده.

ثم تقول إن «أجسادنا» لاتروقك، لأن الكلام عن جسدين. وإنى لأوقن ياسيدى أنك تعرف أنه فى اللغة العربية، يجوز معاملة المفرد والمثنى معاملة الجمع، وحسبى أن أذكر لك على سبيل المثال، بيت امرئ القيس المشهور:

«وأردف أعجازا وناء بكلكل». فكم عجزاً بالله كان لذلك الجمل؟

ثم تناقشنى فى الشطرة الآتية: تخطر والأنظار تحدو الركاب. فتقول إن «تخطر» تدل على

المشي، والركاب تدل على الركوب! فمن أين جاء هذا؟ الركاب في الأصل معناها الإبل، ثم صارت تطلق مجازاً على أية جماعة. ومن المؤلف المتعارف قول القائل: أنا في ركابك. بمعنى أنا معك وفي صحبتك.

أنت ياسيدى تحاسب الشاعر لفظاً لفظاً، وتتناسى أن هناك ما يسمى بالاستعارة والمجاز، وعلى هذه الطريقة تساءلت: مامعنى وراء الغمام؟

أما إذا قصدت معناها الحرفي، فليس لدى إجابة على سؤالك، وإذا قصدت معناها الرمزي؛ فالإجابة لا تكلفني ولا تكلفك نصيباً، فأنت تعلم أن كل المؤلفات الشعرية الأجنبية الحديثة جرت على هذه التسمية الرمزية، ويبدى كتاب للشاعر ييتس اسمه «السلم الملتف»، فهل تقول ماعلاقة السلم الملتف بالشعر؟ إنها لتسمية سخيفة! فإذا حاسبته كما تحاسبني كنا عندك جميعاً من سقط المتاع.

هذا فيما يختص باللفظ، فإذا كان الخطأ الذي لم تذكره لي كله على هذا النحو، فإني إذن لسعيد. وأقسم لك إنني أحتفل بنقدك حين تعرفني ما لأعرف، نعم أحتفل به، وأذكر في صباي معلما كان يضطهني، ولكنه كان باراً يريد الخير بي ويحسن إرشادي، فكنت إذا لقيته وأنا شاب، أسرعت إلى يده لأقبلها اعترافاً بالجميل.

على كل حال؛ نشكر لك غيرتك على اللغة، وإن كانت تصرفك عن أن تنقدنا فيما عداها، وإن جعلتك لاتوى فينا إلا قوماً يجب لهم من يقوم ألسنتهم، وأنا تورطنا في التقصير في اللغة، فحق علينا أن نعتذر لها!

والآن... كلمة فيما يختص بالشعر، أنت تراني قوى الجناح إلى حد، وتراني رقيقاً، وترى لي موسيقى تسميها موسيقى الغرفة، ويلوح لي من تفضيلك «على محمود طه» أنك لست ترضى عن تلك الرقة، ولا تعجب بهذه الموسيقى، بل أنت من أنصار الشاعر الذي تراه مهياً ليكون «جباراً». أنت من أنصار الأدب العنيف... الأدب النتشوي الهتلري... من أنصار النسر الذي يحط على الشجر الباسق، ويبسط جناحيه بسطة عقادية!

الواقع أن هذا العصر في حاجة إلى مثل ما تحب، أما نحن فأدبنا مائع رخو، أدب نواح ودموع وضعف، وقد كنت أحب أن أعرف رأيك يامولاي في ليالي «ألفريد دي موسيه» وروائع «لامارتين»؛ كالبحيرة، والوادي.

ما رأيك في هذا الضعف الشائن من شاعرين لم يخلد لها إلا تلك الدموع الذاتية؟ ومع ذلك، قل لي منصفاً، وليقل العقاد، أي أنواع الأدب أحب إلى النفوس؟ إن الموقى سيقومون من قبورهم، وستنبض كل صحيفة في كتبهم بالحياة، صارخة: «مآسينا خلدت ودموعنا هي التي عاشت». وأنت لو سألت نفسك عن أحب الكتب إليك، قلت «الأيام» ولو سألت قراءك نفس السؤال قالوا: «الأيام» لماذا؟ لأنها قصيدتك الكبرى! فيها دموعك، وفيها ضعفك كذلك، وهي أقوى ما كتبت.

ولو سألت العقاد: أى الشعراء تحب؟ لقال لك «هاردى». وما شعر هاردى غير دموع وضعف من الصنف الذى تعيرنا به.

أكاد أقسم أن هذا هو اعتقادكم، بينكم وبين أنفسكم. أما النقد فشئ آخر. النقد أن تتناولوا هراوة، وأن يصيح الحجاج من ورائكم: هاكم رءوسا قد أينعت! أما هراوتك يا سيدى العميد، فهراوة مؤدبة. أشهد الله على ذلك. تحركت هراوتك المؤدبة تحاول أن تصيبنى فى أشياء ما كنت أعتقد أن رجلا كالدكتور العميد تختلط عليه.

أقول صادقاً إننى صدمت.

من هاته الأشياء قولك أن السثم لا يفكر، والمفكر لا يسأم. أى منطق بالله؟ يبدو لى أن الأستاذ الكبير لم يسأم مرة واحدة. ولم يفكر على ضيق مرة واحدة.

الحمد لله لفضله عليه، وإنى لأستزيد له من نعمه. ولا أحب أن أراه فى ليلة من الليالى، وقد تعقدت أموره وبرم بها، ومضى يقرب وجوه الرأى، فلم يجد حلا، فسثم من طول ما فكر، وفكر فيما سثم من أجله، وتضيق به الدنيا وتضجر، فيلتمس مكاناً فلا يجد، وصديقاً فلا يعثر به، فيمشى على غير هدى، فإذا لقيه أحد سأله «على فىن» فأجابه فى ملال «مطرح ما رجلى تاخذنى».

سيدى: لا أتمنى لك ليلة كهذه، ولو أنك إذ ذاك ستنصفنى وتفهمنى. ستسأم وتفكر، وتفكر وتسأم، وسترى رجلك تجرأ إلى حيث لا تدرى، على أنى أقسم لك أنه إذا اقتضى إنصافى أن تذوق هذا الضيق بحق، فإنى أفضل أن أظل عندك متهاً بأنى أجارى وأقلد، ولا أصدر عن وحي قوى وحقيقة رائعة.

ومغاضبة أخرى: تقول متهمك عن شطرة «جاء الأمر بالعكس».. إن هذه ألفاظ اهتدت إلى من الأزهر، فأنا أرجوك بحق الله عليك ألا تذكر الأزهر إلا بالخير.

«أتعلم لم أحبه؟.. أحبه لتلك الحلقة التى تجعل المعلم وتلاميذه فى صعيد واحد فلا يعلو عليهم إلا بعلمه. وعلى ذكر الأزهر، لأجلسن فى تلك الحلقة وأتعلم الصبر على المكاره.

وبعد يا سيدى الدكتور الكبير، عفوا إذا بدت منى حدة فى القول، فقد أخرجت ديوانى ليكون طاقة زهر للأحباب الخلان، أو نسمة منعشة، فلا إلطاقة راقتم ولا النسمة أعجبتكم، فلى ألف عذر إذا سثمت ففكرت وفكرت حتى سثمت؛ وأصابنى الكلال فجرتنى قدماى إلى هذا المكان، لأكتب إليك مؤكدا احترامى الكبير، ومقدما تحية طيب كان يعد نفسه ضيفا على أهل الأدب منكم، فأسأتم قراه...».

ردّ طه حسين على رسالة ناجى

.....»

إني لم أحزن حين رأيت الدكتور ناجى يعلن زهده في الشعر، لأننى قدرت أن الدكتور ناجى إن كان شاعرا حقاً؛ فسيعود إلى الشعر راضياً أو كارهاً؛ سواء ألححت عليه في النقد أو رفقت به. وإن لم يكن شاعراً؛ فليس على الشعر بأس فى أن ينصرف عنه، ويزهد فيه.

وأنا منتظر أن يعود الدكتور ناجى إلى جنة الشعر؛ فإنى أرى فيه استعداداً لا بأس به؛ وأظنه إن عنى بشعره، واستكمل أدوات الفن، خليقاً أن يبلغ منه شيئاً حسناً.

لا تجزع إذن يا سيدى من النقد، ولا تظن أن عمل الناقد يجب أن يكون البناء دائماً، فقد يكون من الخير أن تهدم بعض الأبنية التى تحجب الضوء والهواء، عن أبنية أخرى هى أحق بالبقاء.

وليس عمل البستاني غرساً للأزهار والأشجار دائماً، وإنما عمله فيما أظن اقتلاع لبعض الأشجار ولبعض الأعشاب التى تفسد ما هو أحق منها بالبقاء، وأجدر منها بالنماء، وأقدر منها على أن تنفع الناس.

ولست أدري لم يكون البستاني مصلحاً حين يجتث الشجرة الفاسدة، أو يقتلع الأعشاب المهلكة لما حولها، ويكون الناقد مفسداً حين يرد عن الأدب قوما يدخلون فى الأدب وليسوا منه فى شيء، ولست أدري لم يكون البستاني مصلحاً حين يشذب بعض الأشجار ويقص بعض الأغصان، ويكون الناقد مفسداً حين يهذب ما ينتجه الكتاب والشعراء؟

كلا يا سيدى. ليس على الأدب بأس من النقد مهما يقسُ ويشتد. وإنما البأس كل البأس على الأدب من النقد إذا هان ولان وأصبح تقريظاً وثناء وإثارة للغرور وتشجيعاً للدخلاء.

والأدب الذى لا يثبت للنقد العنيف لا يستحق أن يكون أدباً، ولا يستحق أن يعنى به أحد. أرايت أنى أحسن منك ظناً بالأدب والأدباء، وأجمل منك رأياً فى الثقافة والمثقفين، أرى أدباءنا رجالاً يستحقون النقد، وتراهم أنت أطفالاً يستحقون المداعبة.

هون عليك، فأما الزبد فيذهب جفاء وأما ما ينفع الناس فيمكث فى الأرض.

ولقد عمد نقاد قساة غلاظ مسرفون في العنف إلى بعض الشعراء والكتاب فألحوا عليهم في النقد، وأشبعوهم تجريحاً وطعنًا، ولكن الأدباء، مع ذلك ظفروا بالبقاء، وذهب نقد النقاد هباء. فمن كان من أدبائنا خليقا بأن يبقى وينتج وينفع الناس، فليس عليه بأس منك ولا منى ولا من غيرنا. ولعله أن يظفر من الحياة والخلود بما لا نظفر منه بالقليل.

أما بعد، فإني أشكر لك يا سيدى ثناءك علىّ، وحسن ظنك بي. وأترك أحكامك كلها على كُتابنا وأدبائنا لك، لا أجادلُك فيها ولا أحاورُك، لأن جدالك فيها ينتهى إلى كثير جدا مما لا تريد».

* * *

نماذج من نقد ناجى

نقدم - هنا - نموذجين مختلفين من كتابات ناجى النقدية - وهى كثيرة ومتنوعة وفى حاجة إلى درس خاص - وقد نشر المقالان فى مجلة «أبوللو» - عدد فبراير ١٩٣٣ :

المقال الأول : دراسة نقدية للجزء الأول من ديوان الشاعر عبد العزيز عتيق، الذى صدرت طبعته الأولى فى نفس السنة بمقدمة لسيد قطب.

المقال الآخر: دراسة نقدية عن الروائى الانجليزى «والتر سكوت»، وناجى يقدم فيه سيرة مختصرة له، وهو من القلائل الذين وضحو أن «سكوت» بدأ شاعراً، ثم تحول بعد ذلك إلى كاتب للروايات التاريخية.

ولعل فى هذين المقالين بعض ما يوضح سرّ عظمة ذلك الجيل، الذى وهب حياته لإثراء الحياة الثقافية برؤية شمولية عميقة.

١ - ديوان عتيق

نحن فى هذا العصر شديدو التطلع لما ينتجه الشباب، شعراً أو غير شعر، ونستدل بذلك الإنتاج على المستقبل، لأننا نوقن أن النهضة المقبلة تقوم على أكتاف الشباب وحده، ونحن فى النظر إلى مجهود الشباب فريقان: فريق يقسو عليه ويوده كاملاً، ولا يسمح بنقص ولا ضعف، فإذا آنس فيه هنة ولو صغيرة هدمه هدمًا، وأعمل فيه معوله بلا شفقة، والفريق الآخر أوسع رحمة، وأكثر تقديرًا للظروف والبيئة وما إلى ذلك. ونحن من الفريق الأخير: لا نسرع إلى الهدم، ولا نحبه ولا ندعو إليه، ولكن نبحت فى الرماد الخابى ولو عن قبس، وفى الليل الخالك ولو عن شعاع! فإذا ظفرنا بما يبشرنا ولو بعض البشرى، فرحنا به وشجعناه، وأظهرناه للناس. نحن نتوخى المحاسن، ونغوص على الدرر، ولو فى أعماق اللجة، ننشر النبوغ الدفين فى هذه البلد، وما أكثر المغمور المنسى منه!

ولذلك حين ظهر ديوان عتيق أفرغنا له وقتًا، ودرسناه قصيدة قصيدة، وقصدنا أن نستبين أمورًا عدة: أولاً أثر القديم فى هذا الشعر الجديد، وثانيًا مجهود الشاعر العصرى فى التجديد ومداه وعمقه، وثالثًا إحاطته بالحياة وفهمه لها، ورابعًا أثر المحاكاة والتقليد، وهل للشاعر نزعة استقلالية وطابع خاص؟

كنت أراعى في تقديري له ظروفه الخاصة، فهو ما يزال في عهد الدراسة، ثم إنه لا يزال غصُّ السن، غصُّ التجربة، وإن كان النبوغ لا يقاس بسن ولا زمن، فإن كيتس تألق نجمه وهو في سن عتيق، وشكسبير كتب دراماته الخالدة في عمر فوق ذلك بقليل! ولكن يجب أن نذكر أننا في مصر وأن مدارسنا ما تزال تسقينا الأدب الغث البالي السخيف، تنقشه في عقولنا، وتطبعه في صفحات خواطرننا، ونحن في عهد يؤثر فيه كل التأثير ذلك الذى يسقوننا إياه! ومن منا ينسى مواضيع الإنشاء السخيفة التى كنا نكتبها، ولم نكن نعنى فيها بغير اللفظ الجميل المرصوف، وأما المعنى والدراسة العميقة والبحث الدقيق فلم نكن نعرفها ولا أنظارنا توجّه إليها.

أضف إلى ذلك الاطلاع المحصور الضيق في عهد الدراسة، ولا أدري هل الشاعر عتيق قرأ كثيراً من الشعر الغربى، فإن الاقتصار على دراسة الأدب العربى وحده لا تكفى لإتقان الشعر، ولا لتجديده، وإن كان الشاعر الموهوب غير محتاج لشيء، فإن هومير لم يكن يعرف غير لغة قومه حين كتب الإلياذة، وشكسبير لم يكن يعرف غير الإنجليزية!

الجيد في شعر عتيق أنه يستلهم إحساسه، ويلقى العنان لتصوراته، يرسلها محلقة كما تحلق الطيور أسراباً أسراباً، شادية أو نائحة، تستقبل الصبح أم تودع الشمس الغاربة، هى على كل حال جموع من الطير، تضرب بأجنحتها في عرض الفضاء!

وقد يؤخذ عليه أنه كثير التشاؤم، غاضب على الدنيا، ساخط على الحب، يرى قتاماً فوق قتام. وهذه النزعة الباكية، نزعة السخط والتمرد والثورة، تراها في الشعر الحديث كله، فهل الشباب اليوم لا يجد في الحياة شيئاً جميلاً؟ أين النور والحسن، والصبا، والسماء والبحر؟ أين السحر المتغلغل في كل شيء؟ لو نصحت للشاعر عتيق بشيء لنصحت له بقراءة شعر روبرت بروك، فإنه كان في مثل عمره، ولكنه كان يحب الحياة، يحبها حباً مستفيضاً. وكان وهو في وسط القتال في الدردنيل يدعو الله أنه إذا قدر عليه الموت، فلا يبخل عليه بعد الموت بركن في الآخرة، وجعبة يحمل فيها ما كان يعزه في الحياة، من وجه ولون وزهر وسماء، فيخلو خلوته ليستعرض ما في الجعبة مما كان يحبه، فيقلبه ويشمه، ويقبله، وينظر إلى كل ذلك نظرة الأم الحانية على طفلها المعبود.

وأحسن ما في ديوان عتيق الرحمة والصفح: إنه يغضب، ويسخط، ويثور ثم يغفر، ويبسط لأحبابه قلباً نقياً، فيأضاً بالعطف والحب والرضى.

على أن القصيدة التى تفردت بالحسن هى القصيدة التالية: فإن فيها تجديداً، ونزعة استقلالية، وروحاً غريبة، في لفظ عربى صافٍ:

(عهد جديد)

وكالأمل المحبوب وجهك حينما تطالعي منه العيون النواعس
هو الصبح! لولا أن بالصبح حاجة إلى شاعر تهفو إليه العرائس!
أحب فيسمو بي العفاف إلى الذرى ويرفعني أنى على الحسن حارس!
أظل به أشدو وما كنت شاديا ولكنني من ذلك النور قابس!

والآن ما أثر المحاكاة في شعر عتيق؟

اقرأ مثلا قصيدة «خواطر» (صفحة ١٣٤) تجد طيف العقاد يطالعك من ورائها.
أنا لا أذم العقاد، ولا أطعن في شعره، ولكني أقول للشاعر عتيق: دع العقاد جانبا، فإن له
طابعه الخاص، وحاذر أن تقلد العقاد أو غيره، فإن هذا ما يسمى بالإنجليزية Mannerism.
وأذكر أن الشباب في عهد ما، كانوا يخلقون رءوسهم عند حلاق لطفى بك السيد ويطلقون
سوالفهم كما كان يطلقها، وعند ذلك كانوا يزعمون أنهم جميعا أصبحوا لطفى السيد أدبا
وفلسفة!

يا صديقي الشاعر! أطلق العنان لسجيتك، واستمر في استلهاذك نفسك، واعمل كما يقول
جيتة: من الداخل إلى الخارج! إنا نرى نجمك في سماء المستقبل! وأخيرا تحية إعجاب
وتشجيع.

إبراهيم ناجي

* * *

٢ - السير وولتر سكوت

إن الذي يعنينا من حياة السير وولتر سكوت شيان: الأول أثر الدرس المنظم في العقل
الموهوب، والثاني البطولة الأدبية الممتازة، والإنتاج الهائل الذي أنتجه وولتر سكوت ولم
يكن له نظير غير أنتوني ترللوب، وشتان بين الإثنين في العمق والعبقرية!

ولد وولتر سكوت في أغسطس سنة ١٧٧١ م. من عائلة عريقة في المجد، يمتد نسبها إلى
أمراء اسكوتلاندة وأبطالها، وكان أبوه محاميا وأمه ابنة طبيب كبير.

وقد أصيب وولتر بالعرج في سن الطفولة ولازمه العرج طول حياته، وفي هذا شبه بينه وبين
بيرون. وقد قضى جزءا كبيرا من طفولته في قصر جدّه، وفي هذا القصر المحاط بجلال الطبيعة

وأروع صورها، تشربت نفس الطفل بما ظهر بعد في الأديب الخالد!

دخل مدرسة أدنبرة العالية، فتميز بين أقرانه بميله المفرط إلى الأدب والشعر وقراءته الواسعة في غير الدروس، وغرامه بالتاريخ وبخاصة بتاريخ إسكوتلاندة وآثارها، ومهارته في بحث الأوراق القديمة الخاصة بتلك الآثار. ومما يذكر له على سبيل المثل أنه في الخامسة عشرة حضر الشاعر بيرنز إلى أدنبرة واحتفى به أعلام الأدباء فيها، فأعجب الشاعر بيرنز ببيتين من الشعر قرأهما تحت صورة، ولم يدر مصدرهما في ذلك الجمع من الأدباء والأعلام غير سكوت.

وفي جامعة أدنبرة درس المحاماة وتخرج محامياً، واشتغل في مكتب أبيه، ولكن ميله إلى الأدب كان أقوى من ميله إلى المحاماة، وما كان أشد فرحه عندما عُين في سنة ١٧٩٩ م. عمدة لبلدة سلكركشير، وأعطى مرتب ٣٠٠ جنيه في العام، فتم له بذلك ما يريد من الفراغ ومن الانكباب على الأدب والشعر. ولم يكن درسه للأدب والشعر والتاريخ درس هو واستمتاع، شأن غيره من الشباب، ولكنه كان درساً منظماً عميقاً جافاً، وكان بحثاً مستفيضاً قوياً، وكان كلما آنس باباً للاستزادة طرقة، فإنه أعجب بالأدب الألماني فدرسه، وترجم أغاني بورجر، وما لبث أن تزوج بسيدة غنية، وجمع أغانيه في سنة ١٨٠٢ م. ثم طبعها.

وسكن بعد ذلك بلدة اشستيل على نهر التويد، ومرت حياته إذ ذاك على وتيرة واحدة: يستيقظ من الساعة الخامسة صباحاً، ويوقد ناره بيده ثم يخرج ليرى خيله وكلابه، ثم يعود فيكتب حتى الفطور، ويعاود الكتابة بعد الفطور، ثم يمضى إلى تأدية أعماله اليومية حوالى الظهر.

وفي سنة ١٨٠٥ م. كتب قصيدة «السيد الأخير» فرفعته إلى الصف الأول من شعراء الإنكليز، وأتبعها بأخرى في نفس العظمة والجلال، كمارديون، وسيدة البحيرة، وقد صادف نجاحاً هائلاً كان نفسه لا يتوقعه. وانهمر عليه المال فاشتري ضيعة كارتلى، وبني فيها قصرًا كقصور ألف ليلة وليلة، على جانب النهر.

وكان قد كتب قصة وافرلى منذ سنين، ولكنه أطلع صديقاً عليها فلم يرض عنها، ولم ينصح به بالاستمرار فيها، فتركها جانباً، وأخذ ينشر أعمال غيره كدريدن وسويقت، ثم خطر له أخيراً أن يعاود وافرلى، وكان قد اشترك في عمل مطبعى تجارى هائل كلفه مائلاً طائلاً، ولم يكن سكوت بكل ثروته وإنتاجه الوافر كفوًا لذلك الإسراف، وكان مدير الشركة صديقاً له دالة عليه. فكان يذهب إلى الرجل الطيب فيأخذ قسطاً بعد قسط فيعطيه، ولكنه فرغ صبره ذات يوم وصاح بصاحبه: «ناشدتك الله ألا ما عاملتني كإنسان لا كبقرة حلوب!» وكانت حالة الشركة تمضى من سىء إلى أسوأ، وتكدست فيها الكتب التى لا تباع. فأخذ سكوت يكتب قصة وافرلى وكان يكتبها بدون أن يضع اسمه عليها، فلقيت نجاحاً لا نظير له، وقام العالم يتساءل عن «العظيم المجهول»! والمدهش أنه كان يبدأ القصة وينتهى منها في أربعة أسابيع خلاف ما كان يحرقه من مقالات وقصص صغيرة وأشعار، والمدهش أيضاً أنه اتخذ الحيلة الكاملة حتى لا يُعرف أنه مؤلف

وافرلى. وكان القصر مفتوحاً للضيوف والأصدقاء، ولم يكن يخطر ببال أحد أن هذا السيد الذى يجد وقتاً لإكرام ضيوفه والتنادر معهم، هو نفس العظيم المجهول الذى ينتج ذلك الإنتاج الضخم المنقطع النظير.

وتمَّ المجد والشهرة له. وكان يشعر أنه عثر على منجم ذهب، فاندفع فى البذخ، يبنى ويزين ويشترى، ومدير الشركة يكتم عنه الإفلاس المحدث به والكارثة المقبلة، وأخيراً وقعت الواقعة وعلم سكوت ذات يوم أنه لم يفلس فقط، بل إن عليه ديناً يبلغ ١١٧,٠٠٠ جنيه! وهنا البطولة الممتازة والشهامة الخارقة، فإنه أبى أن يعطف عليه دائنوه، ولكنه طلب مهلة فقط، وأخذ يؤلف ويكتب، ليسدّد ذلك الدين العظيم وحده بلا مساعدة ولكن ذلك الجهد الجبار كان فوق ما تحتمل الصحة وما تقوم به العافية، فأخذت أعراض الضعف والوهن تبدو عليه، ولم يكن يبالي ويقول إنه لن يمتنع عن العمل حتى يموت!

وأخيراً دكَّ الجبل، فقد أصابته نوبة شلل فى غرفته وهو يكتب، فعولج منها، ولكنه لم يعد يوماً ما وولتر سكوت القديم. نعم كتب وألف كثيراً بعد إصابته بالشلل ولكنها أعمال عليها أثر السقم والانحلال.

وسافر إلى إيطاليا وغيرها يستشفى. وعاد معافى قليلاً، فاستأنف أعماله، ولكنه ما كاد يمسك القلم حتى هوى من يده، فبكى بكاء مرّاً.

وأخيراً عاودته نوبة أخرى فمات بين أهله وذويه وكلابه.

مات وقد ترك تراثاً هائلاً خالداً. وبكته اسكوتلاندة التى مجّدها وفتن الناس بحسنها وعظيم آثارها وبطولة أبنائها، وبكاه العالم الذى قرأ وافرلى بين الإعجاب والدهشة.

وماذا يجروّ منتقدوه أن يقولوا؟ قالوا هو غير فنان، وإنه رجل تاريخ يقصّ قصة اعتيادية يجيد حبكها. أين هو من جين أوستن التى تكتب فتبدع فى الوصف الدقيق والتحليل العجيب؟

وإن ردّنا على ناقديه هو أنه كان يخلق لك المدينة العظيمة بناسها وشوارعها وقصورها وأسواقها، وينزلك للطواف فيها: فأمامك المدينة التى تضجّ ضجيجاً، وتزدحم بمختلف الأشياء، فإذا لم تترك وأنت عند بابها تسمع ضجة الزحام، فليس الذنب ذنب سكوت ولا المدينة. ولكن ذنبك أنت لأنك لم تتغلغل فى أحشائها لتعثر على الجميل الممتع والبديع الساحر!

تحية وإجلالاً لولتر سكوت وشعره الدافق الجميل، ورواياته القوية، وأدبه الجالد.

إبراهيم ناجى

أولاً: المصادر.. وأهم المراجع العربية

إبراهيم ناجى:

- وراء الغمام (شعر) ط. أولى ١٩٣٤.
- ليالى القاهرة (شعر) ط. أولى ١٩٤٤.
- فى معبد الليل (شعر) ط. أولى ١٩٤٦.
- الطائر الجريح (شعر) ط. أولى ١٩٥٣.
- ط. دار العودة، بيروت ١٩٧٣.
- مدينة الأحلام (قصص ومحاضرات).
- ط. القاهرة، د. ت.
- أدركنى يا دكتور (قصص قصيرة).
- ط. دار العودة، بيروت، ١٩٧٧.
- كيف تفهم الناس (دراسات نفسية).
- ط. مكتبة العالم العربى، القاهرة، د. ت.
- أزهار الشر: بودلير (ترجمة).
- ط. رابطة الأدب الحديث، القاهرة ١٩٥٤.
- توفيق الحكيم (بالاشتراك مع إسماعيل أدهم).
- ط. دار سعد مصر - ١٩٤٥.

* * *

إبراهيم المازنى (+ عباس العقاد): - الديوان فى الأدب والنقد.

ط. دار الشعب - القاهرة (الثالثة) ١٩٧٢.

أبو القاسم الشابى: - أغاني الحياة (شعر).

ط. الدار التونسية، تونس، سنة ١٩٧٠.

- الخيال الشعري عند العرب.

ط. الشركة القومية، تونس، ١٩٦١.

أحمد زكى أبو شادى: أطياف الربيع (شعر).

تقديم: خليل مطران - إبراهيم ناجى.

ط. أولى، مصر، ١٩٢٣.

- مسرح الأدب.
ط. المؤيد. القاهرة (د.ت).
- أحمد شوقي: الشوقيات.
ط. المكتبة التجارية، القاهرة (د.ت).
- شكري عياد: موسيقى الشعر العربي.
ط. دار المعرفة، القاهرة، ١٩٦٨.
- صالح جودت: ناجى - حياته وشعره.
ط. المجلس الأعلى للفنون، القاهرة، ١٩٦٠.
- طه حسين: حديث الأربعاء.
ط. دار المعارف ج ٣، ١٩٦٢.
- طه وادى: صورة المرأة في الرواية المعاصرة.
مركز كتب الشرق الأوسط، القاهرة ١٩٧٣.
- أحمد شوقي والأدب الحديث.
ط. روزاليوسف، القاهرة، ١٩٧٣.
- عباس محمود العقاد: خمسة دواوين للعقاد.
ط. الهيئة المصرية، القاهرة، ١٩٧٣.
- عبد الرحمن شكري: ديوان عبد الرحمن شكري.
ط. منشأة المعارف، الإسكندرية ١٩٦٠.
- على محمود طه: ديوان على محمود طه (شعر ودراسة: سهيل أيوب).
ط. دار اليقظة القومية، دمشق ١٩٦٢.
- لطفى عبد البديع: التركيب اللغوى للأدب.
ط. النهضة المصرية، الأولى، القاهرة، ١٩٧٠.
- محمد مندور: الشعر المصرى بعد شوقي.
ط. نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٠.
- النقد والنقاد المعاصرون.
ط. نهضة مصر، القاهرة (د.ت).
- محمود الربيعى: فى نقد الشعر.
ط. دار المعارف، القاهرة، الأولى، ١٩٧٣.

محمود سامى البارودى: ديوان البارودى.

- تحقيق على الجارم وعلى البجاوى.

ط. دار المعارف، القاهرة ١٩٧١.

ثانياً: الكتب المترجمة

أ.أ. ريتشاردز: مبادئ النقد الأدبى.

ترجمة: مصطفى بدوى: ط. المؤسسة المصرية، القاهرة، ١٩٦٣.

إرنست فيشر: ضرورة الفن.

ترجمة أسعد حليم: ط. المؤسسة المصرية، ١٩٧٠.

اليزابيث درو: الشعر وكيف نتذوقه.

ترجمة: محمد إبراهيم الشوش: ط. ميمنة - بيروت - ١٩٦١.

أوستن. وارين - رينيه ويليك: نظرية الأدب.

ترجمة: محيى الدين صبحى.

ط. المجلس الأعلى للفنون والآداب، دمشق، ١٩٧٢.

ديفيد ديتشس: مناهج النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق.

ترجمة: محمد يوسف نجم، ط. صادر. بيروت.

روجيه جاردوى: واقعية بلا ضفاف.

ترجمة: حليم طومسون. ط. دار الكاتب العربى، القاهرة، ١٩٦٧.

كولريدج: النظرية الرومانتيكية فى الشعر (سيرة أدبية).

ترجمة: عبد الحكيم حسان. ط. دار المعارف، القاهرة ١٩٧١.

ثالثاً: المراجع الأجنبية

Coleridge: Poetry and Prose

edited by: Carlos Baker

Bantan Classic, New Yourk, 1965.

Herber Grierson,

J.C. Smith: A Critical History of English Poetry

Penguin Books, London, 1962.

G. W. Turner: Stylistics – Penguin Books, – London – 1973.

I. A. Richards: Practical Criticism

Routledge, London 1966.

Janthan Culler: Structuralist Poetics

(Structura —(Structuralism Linguistics and the Study of Literature)

Routlede, Kegan Paul, London, 1975.

James Souly: Modern Poets on Modern Poetry

Collins, Fontana. Lond., 1971.

Joseph Wood Krutch: Exprienee and Art

Gollier Books, New Yourk, 1962.

Raymond Chapman: Linguistics and Literature

Little Field. Adamas, co. U.S.A. 1973.

M.A. Abrams: English Romantic poets

Galaxy book, New Yourk, 1960.

Shelly: Defence of Poetry

Edited by: H. F. B. Brett Smith

Basil Blackwell, Oxford, 1929.

T.S. Eliot: The Use of Poetry and use of Criticism

Faber, London, 1963.

William Empason: Seven Types of Ambiguity

Pergriene Books. Lond., 1961.

William K. Wimsatt, Cleanth Brooks: Literary Criticism

pub, in: India, 1967.

فهرس الكتاب

صفحة

الإهداء.....	٣
مقدمة الطبعة الثالثة.....	٥
مقدمة الكتاب: المنهج والمضمون (مقدمة الطبعة الأولى).....	٧

الفصل الأول: تطور الشعر العربي الحديث

الأدب بين النقد والتاريخ.....	١٠
مرحلة الإحياء الكلاسيكي	
(أ) النهضة الاجتماعية.....	١٢
(ب) البعث الفكري	١٣
(جـ) مدرسة الإحياء الأدبية.....	١٥
- ازدهار الشعر.. ودلالة ذلك على سيطرة روح الإحياء.....	١٦
- البارودي وموقفه من ماهية الشعر ووظيفته.....	١٦
- موقف المدرسة من الموسيقى والصورة واللغة.....	١٩
مرحلة التجديد الرومانسية	
(أ) الإطار الاجتماعي	٢١
(ب) الفلسفة الفكرية « الليبرالية ».....	٢٢
(جـ) المدرسة الرومانسية في الشعر	٢٥
مرحلة بداية الرومانسية ومدرسة شكري في الشعر	٢٨
- شكري يمثل الانعطاف الحقيقية الأولى في الشعر الرومانسي.....	٢٩
مرحلة ازدهار الرومانسية: جماعة أبوللو.. ومدرسة أبو شادي في الشعر	٣٢
- جماعة أبوللو.. وظروف النشأة	٣٣
- أبو شادي.. ودوره في المدرسة	٣٦

الفصل الثاني: ناجي: السيرة والموقف

أولاً: السيرة مفتاح الصورة	٤٠
- مناهج كتابة السيرة في العصر الحديث (العقاد - طه حسين).....	٤١
- الاتجاه الجديد: العناية بالأدب لا بالأديب، عند الترجمة له.....	٤٢

صفحة

- سيرة ناجى: ٤٣
- ثقافة ناجى على ضوء شعره ٤٦
- محنة الديوان الأول. وتأثيرها النفسى والفنى ٤٨
- المرحلة الأخيرة فى حياة ناجى.. وتراثه الأدبى ٤٩

ثانياً: الموقف الفكرى.. فى إطار البنية الفنية

- «الموقف» يمثل رؤية الأديب.. ويشكل بنية أدبه ٥٢
- أصوات الشعر. ومستويات التعبير فى التجربة الأدبية ٥٢
- الصوت الأول فى شعر ناجى: صلاة حزينة فى معبد الحب ٥٤
- الصوت الثانى: قضية الإنسان المغترب ٥٧
- الصوت الثالث: الحب المحروم.. معادل موضوعى.. لحب مصر ٦٠

الفصل الثالث: أداة الفن فى شعر ناجى

- ماهية الشعر ووظيفته عند ناجى ٦٦
- عملية التوصيل الفنى.. ولغوية النص الأدبى ٦٨
- الأداة الفنية فى الشعر.. وزوايا الدرس المتعددة للغة الشعر ٦٩

أولاً: موسيقى الشعر عند ناجى

- إحصاء بالبحور المتداولة فى ديوان ناجى.. ودلالاتها ٧٢
- موقف الكلاسيكية والرومانسية من موسيقى الشعر ٧٢
- تجديدات موسيقية أخرى فى بنية القصيدة عند ناجى ٧٥

ثانياً: المعجم التصويرى.. (عناقيد الصور)

- اللغة بين الإشارة والمجاز ٨٠
- نفى «أغلوطة الزخرفة» فى الفن ٨١
- أبعاد الصورة الفنية عند ناجى الرومانسى ٨١
- الكلمات ذات الدلالات الفنية المطردة فى شعر ناجى ٨٣
- صورة (الفرق) ودلالاته ومواضع استعماله ٨٤
- صورة (الطفل) تفسيراتها المعنوية.. ودلالاتها الفنية ٨٩
- (الفؤاد).. وسر التوظيف الفنى له.. ودلالاته الفنية ٩٢
- صورة (الفراشة ونار النور) ٩٥
- العلاقة بين الأصل والمجاز فى تركيب الصورة.. وظيفة الصورة وأساليب استخدامها ٩٧

ملاحق الكتاب

١٠٢ نماذج شعرية: تقديم
١٠٣ - في الظلام النص .. والتعليق
١٠٨ - الأطلال النص .. والتعليق
١١٧ - قصيدة مصر .. النص والتعليق
١١٩ - قلب راقصة .. النص والتعليق
١٢٦ - رسالة ناجي إلى طه حسين
١٣٠ - ردّ طه حسين على ناجي
١٣٢ - نماذج من نقد ناجي للشعر والنثر

المصادر والمراجع

فهرس الكتاب

كتابات للمؤلف

أولاً : الدراسات النقدية :

- ١ - جماليات القصيدة المعاصرة
 - ٢ - الشعر والشعراء المجهولون في القرن التاسع عشر
 - ٣ - شعر شوقي الغنائي والمسرحي
 - ٤ - صورة المرأة في الرواية المعاصرة
 - ٥ - شعر ناجي الموقف والأداة
 - ٦ - ديوان رفاة الطهطاوي جمع ودراسة
 - ٧ - دراسات في نقد الرواية
 - ٨ - شوقي ضيف سيرة وتحية
 - ٩ - الرواية السياسية
- دار المعارف ط ٣ سنة ١٩٩٤
دار المعارف ط ٣ سنة ١٩٩٤
دار المعارف ط ٥ سنة ١٩٩٤
دار المعارف ط ٤ سنة ١٩٩٤
دار المعارف ط ٣ سنة ١٩٩٠
الهيئة المصرية ط ٣ سنة ١٩٩٣
دار المعارف ط ٣ سنة ١٩٩٤
دار المعارف سنة ١٩٩٢
(تحت الطبع)

ثانياً : الإبداع الأدبي (مكتبة مصر .. بالفجالة)

- ١ - عمار يا مصر
 - ٢ - الدموع لا تمسح الأحزان
 - ٣ - حكاية الليل والطريق
 - ٤ - دائرة اللهب
 - ٥ - العشق والعطش
 - ٦ - الأفق البعيد
 - ٧ - الممكن والمستحيل
 - ٨ - الكهف السحري
 - ٩ - الليالي (ج ١)
 - ١٠ - في البدء تكون الأحلام
- مجموعة قصصية ١٩٨٠ - ١٩٩١
مجموعة قصصية ١٩٨٢ - ١٩٩١
مجموعة قصصية ١٩٨٥ - ١٩٩١ - ١٩٩٢
مجموعة قصصية ١٩٩٠ - ١٩٩١
مجموعة قصصية ١٩٩٣
رواية ١٩٨٤ - ١٩٩١
رواية ١٩٨٧ - ١٩٩٢
رواية ١٩٩٤
سيرة ذاتية ١٩٩٠ - ١٩٩٢
خواطر أدبية ١٩٩٤

رقم الإبداع	١٩٩٤ / ٧٤٣٥
الترقيم الدولي	ISBN 977-02-4654-9

٣ / ٩٤ / ٢٨

طبع بمطابع دار المعارف (ج.م.ع.)

DR. TAHA WADY

NAGY'S POETRY

THE STAND AND THE ARTICLE



DAR AL-MAAREF

117800